GEORGE LITTERA

PAGINI DESPRE FILM

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE
Prof. Univ. Dr. Laurențiu Damian
Dr. Marilena Iliești
Ileana Littera

EDIȚIE APĂRUTĂ CU SPRIJINUL
Editurii Video, al
Ministerului Culturii și Patrimoniului Național și al
Universității Naționale de Artă Teatrală și
Cinematografică „I.L.Caragiale“,
Facultatea de Film

DESIGN ȘI DTP
FABER STUDIO

TIPĂRIT LA
PIMCOPY, Iași

DESCRIEREA CIP A BIBLIOTECII NAȚIONALE A ROMÂNIEI
LITTERA, GEORGE
„Pagini despre film“ / George Littera – București:
UNATC Press, 2012
Bibliogr.

ISBN 978–973–1790–65–7

EDITURAVIDEO

GEORGE LITTERA

PAGINI DESPRE FILM

UNATC PRESS
București, 2012

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față reunește o parte dintre scrierile despre cinematograf ale profesorului și criticului de film George Littera, apărute între 1964 și 2000 în diverse publicații de specialitate ori în volume colective consacrate celei de-a șaptea arte. Selecția materialelor cuprinse în volum (datorată d-nei Ileana Littera, soția autorului) a urmărit, înainte de toate, constituirea unui ansamblu de texte capabile să ofere cititorului (cinefil sau nu) o imagine cât mai exactă a perspectivelor din care George Littera a abordat întotdeauna, cu consecvență și nedezmințită pasiune, fenomenul cinematografic: ca teoretician de o remarcabilă erudiție, ca istoric ale cărui demersuri s-au impus prin scrupulozitate și rigoare, ca observator atent și analist subtil al acelei „amprente stilistice" pe care fiecare regizor o lasă asupra operei sale. De aici și o altă importantă „țintă" a selecției: aceea de a pune în lumină pledoaria neîncetată, pătimașă, pentru „filmul de autor", concept unificator al aproape tuturor textelor antologate. Din aceste considerații au derivat și criteriile aflate la baza structurării volumului în trei mari capitole: primul, cu un accentuat profil teoretic, ia în discuție trăsăturile specifice ale limbajului filmic, oprindu-se totodată asupra câtorva genuri și specii cinematografice; cel de-al doilea e consacrat exclusiv filmului românesc; ultimul întreprinde o călătorie în timp printre autori și filme din alte țări și de pe alte continente. La rândul ei, organizarea fiecărui capitol a fost dictată de conținutul lui: precumpănitor tematică în cadrul primei secțiuni, pe cât posibil cronologică în cadrul ultimelor două (cu precizarea că, în fața unui material care nu este niciodată **doar** teoretic, **doar** istoric sau **doar** analitic, ci mai degrabă suprapune planurile discuției, astfel încât informația istorică, de pildă, nu se desparte de evaluarea estetică, după cum nici teoria nu e livrată „în stare pură", ci își caută mereu ilustrarea în concretul operei, în fața unui asemenea material, așadar, criteriile nu pot rămâne inflexibile).

O ultimă mențiune: am considerat utilă și necesară unificarea textelor sub raportul ortografiei, adoptând în acest sens normele prevăzute în *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, București, Univers enciclopedic, 2005.

REDACȚIA

GEORGE LITTERA (1941–2000). Absolvent, în 1964, al Facultății de limba și literatura română a Universității din București. (Lucrarea de diplomă: *Metafora cinematografică*). Asistent universitar, din 1965, în cadrul I.A.T.C. (catedra de filmologie), apoi lector și conferențiar la același Institut. Doctor în filologie, cu teza de doctorat *Configurație ideologică și amprentă stilistică în arta filmului*, susținută în 1979. Profesor, începând din 1990, la U.N.A.T.C. (disciplina „Istoria filmului universal").

Autor a numeroase studii, articole și cronici de film, ca și al volumului *Victor Iliu. Fascinația cinematografului* (realizat în colaborare cu Bianca Iliu). Participant la cicluri de emisiuni radiofonice consacrate filmului și la emisiuni de specialitate ale Televiziunii Române. Participant (cu prelegeri, conferințe și dezbateri) la programele Cinematecii și la cele ale Universității cultural-științifice din București, ca și la activitatea diverselor cinecluburi din capitală și din provincie. Membru al Asociației criticilor de film din România și președinte al acesteia în 1995; membru în Consiliul de conducere al U.C.I.N.

Participant la festivaluri de film naționale (membru al juriilor A.C.I.N., U.C.I.N. și „Cupa de cristal" pentru acordarea premiilor anuale) și la mai multe festivaluri internaționale; membru FIPRESCI începând din 1990. Premiul „Simion Bărnuțiu", acordat, în 1983, de către Academia Română volumului colectiv **Estetica**, la care a colaborat cu studiul **Estetica filmului. Câteva probleme actuale.** Premiul de excelență pentru întreaga activitate, 1999.

1

ESTETICA FILMULUI

Specificul limbajului filmic, genuri și specii cinematografice, filmul de autor, figuri retorice, momente-cheie în teoria cinematografică românească (1925–1935)

ESTETICA FILMULUI: CÂTEVA PROBLEME ACTUALE

Teoretizări ale specificului filmic

Referindu-se la evoluția teoriilor cinematografice, Luigi Chiarini distinge trei „momente" esențiale ale cercetării estetice asupra filmului: momentul stabilirii valorilor expresive ale noului mijloc de comunicare, cu sublinierea deosebirilor dintre cinematograf și celelalte arte; momentul definirii sistematice a elementelor constitutive ale limbajului filmic; momentul încadrării artei filmului în estetică[1]. Demersurile amintite de cercetătorul italian sunt dictate, în ultimă instanță, de o unică necesitate: aceea de a elucida spinoasa problemă a specificului filmic. Ea constituie una dintre întrebările-cheie ale esteticii cinematografice, întrebarea din care s-au născut primele reflecții teoretice despre film ca și impunătoarele sistematizări ale clasicilor, o întrebare stăruitoare, căci progresiva ei rezolvare avea să-și spună cuvântul în legitimarea filmului ca artă.

1. L. Chiarini, *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1962, p. 7

1) Principalele răspunsuri date de teoria filmului în chestiunea specificului filmic pot fi grupate în jurul a două atitudini diametral opuse.

O primă mare categorie este alcătuită de contribuțiile care indică montajul drept fundamentul estetic al cinematografului. Cu anticipări mai mult sau mai puțin fragmentare, mai mult sau mai puțin difuze în opera pionierilor, așa cum o arată teoria „fotogeniei" (Louis Delluc) sau cea a „ritmului exterior" (Léon Moussinac), poziția va fi susținută, în termenii unei demonstrații complexe, de școala sovietică din anii '20 și de Béla Balázs. Înțelegând montajul ca „un caz particular al uneia dintre legile cele mai generale ale formării semnificațiilor artistice și anume juxtapunerea (prin opoziție și integrare) de elemente eterogene"[2], teoria sovietică discută metodele de concretizare cinematografică ale acestuia (înlănțuirea și coliziunea, conform observațiilor lui Pudovkin și, respectiv, Eisenstein), operează analiza mecanismelor lui semantice (demonstrate și experimental, în filmele-studiu realizate de Kulešov), examinează valorile lui conotative (codificate în bine cunoscutele „tabele de montaj" propuse de Pudovkin, Eisenstein și Timoșenko). O similară anvergură și intuiții la fel de prețioase relevă teoretizările lui Béla Balázs. Pentru autorul *Omului vizibil* (1924), specificul filmic rezidă în prim-plan, încadratură și montaj; cum remarcă Umberto Barbaro, primele două

2. I. Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 85

elemente sunt reductibile însă la ultimul, căci „încadratura este un concept exclusiv al filmului tocmai pentru faptul că există montajul, iar prim-planul (...) nu este decât una, chiar dacă cea mai importantă, dintre încadraturi“ [3]. Ca și la exponenții școlii sovietice, montajul este văzut, înainte de toate, ca o operație semnificantă: „montajul devine într-adevăr creator atunci când cu ajutorul lui aflăm, înțelegem și simțim lucruri care nu sunt sesizabile în niciun cadru de imagine izolat al filmului“ [4].

Găsindu-și expresia cea netă în teoria lui Rudolf Arnheim din *Filmul ca artă* (1932), teorie prefigurată încă de Sebastiano Arturo Luciani, cea de-a doua categorie de răspunsuri reunește contribuțiile preocupate cu precădere de sublinierea esenței antinaturaliste a cinematografului. Întemeindu-se pe analiza caracterului fotografic al filmului, căutând, dintr-un impuls polemic, argumente pentru susținerea ideii că cinematograful nu este o simplă tehnică reproductivă, esteticianul german fixează diferențele existente între imaginea reală și imaginea de pe ecran a obiectului: „elementele diferențiatoare“ derivă din proiecția corpurilor pe o suprafață, din limitarea adâncimii spațiale, din reducția culorilor la alb-negru, din ecleraj, din limitarea cadrului, din posibilitatea de a modifica necontenit distanța față de obiect, din abolirea continuității spațiale și temporale; departe de a constitui infirmități ale cinematografului, elementele diferențiatoare reprezintă, de fapt, „mijloacele formative“ grație cărora filmul este artă și nu reproducere pasivă a realului. Fotograma, spune Arnheim, se înfățișează de la bun început ca un produs artistic sensibil diferențiat de realitate; specificul filmic trebuie căutat, așadar, chiar la nivelul unității minimale, înainte de a-l repera la nivelul, superior, al articulării cadrelor în succesiunea presupusă de montaj.

În ceea ce s-ar putea numi, pe drept cuvânt, „perioada de maturitate“ a vechii teorii și critici de film autohtone, perioada dintre 1925 și 1935, încercările de circumscriere a conceptului de specific filmic, chiar dacă discontinue și parțiale, aduc nu puține intuiții viabile, capabile să facă din cercetarea estetică una din componentele cele mai vii și mai prețioase ale culturii și vieții cinematografice din România acelei epoci. Deschisă de eseurile lui Rodion *(Dispariția teatrului,* 1907) și Matei Rusu *(Cinematograful este o artă?,* 1911), continuată, din unghi acuzat sociologic, de studiul lui C. Iordăchescu *(Cinematograful și educația,*1912), reflecția cu caracter teoretic se îmbogățește, câștigând

3. U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947, p. 54

4. B. Balázs, *Arta filmului*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 142

în rigoare și ascuțime, la Mihail Dragomirescu (suita de articole publicate între 1925 și 1927) și Tudor Vianu (eseurile apărute între 1925 și 1928), în cărțile lui D. I. Suchianu *(Curs de cinematograf,* 1931), și Ion Cantacuzino *(Uzina de basme,* 1935), elaborări aparținând unor critici cu un exercițiu cronicăresc asiduu; tot aici se cuvine să amintim seducătoarele considerații asupra cinematografului datorate unor scriitori ca George Călinescu sau Camil Petrescu, Ion Minulescu sau Liviu Rebreanu. Oprindu-ne doar la contribuțiile lui Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu, putem sesiza câteva constante ale teoretizării specificului filmic. Dragomirescu, primul estetician român preocupat să integreze cinematograful în sistemul artelor, atrage în discuție dinamismul congenital al imaginii cinematografice: „Un film este un tablou mișcător, în care farmecul nu-l face tabloul, cât mișcarea lui“ [5]; altundeva, el adaugă o observație de natură să îl plaseze în linia gândirii estetice a lui Germaine Dulac: „Cine va realiza în Cinematograf **muzica mișcărilor**, care va fi analoagă în **muzica ideilor** din Poezie, va ridica filmul la rangul de **operă de artă**“ [6]. Tudor Vianu nu este departe de poziția lui Arnheim atunci când susține, în eseul *Estetica cinematografului,* că „interpretarea realității prin umbră adâncă și lumină intensă“ constituie una din căile pe care noua artă reușește să evite naturalismul. „filmul nu este o simplă copie, ci o realitate independentă – își continuă Vianu demonstrația, punând un bine-venit accent pe capacitatea regiei de a-și asuma diversele contribuții artistice în numele unei precise intenționalități creatoare. Independența aceasta a mers de altfel crescând în cinematografia modernă, care a devenit astfel unul din domeniile cele mai active ale regiei. Jumătate din valoarea unui film se datorește regizorului. Și distribuția luminii, varierea perspectivei ș.a.m.d., care rezultă din intervenția regizorului, fac parte tocmai din elementele acelea de aport personal și de stilizare care strămută prezentarea vieții într-un plan de iluzie“ [7].

5. M. Dragomirescu, *Filmul și opera de artă*, în „Clipa“, nr. 122–123, 1925

6. M. Dragomirescu, *Ce fel de artă e cinematograful,* în „Clipa cinematografică“, nr. 7, 1925, p. 6

7. T. Vianu, *Fragmente moderne,* București, Cultura națională, 1925, p. 58

Teoretizarea specificului filmic s-a produs de fiecare dată în strânsă legătură cu experiențele concrete, cu practicile cinematografului din momentul respectiv. În prima cristalizare importantă a conceptului, hegemonia montajului – considerat drept „baza estetică a filmului“ (Pudovkin), „nervul cinematografului“ (Einsenstein), „sintaxa și etimologia limbajului cinematografic“ (Șklovski) – apare ca un reflex direct al preponderenței acestui mijloc de expresie în cinematograful american și sovietic; Kulešov codifică formele

de montaj epic, esențialmente vehicular, ale westernului și ale filmului polițist, în timp ce Eisenstein și Pudovkin se referă mai ales la bogăția montajului simbolic care izbucnește în unele filme griffithiene, ca și în propriile lor opere. Într-un alt moment-cheie din istoria fundamentării conceptului, moment în care specificitatea filmului este detectată la nivelul divergențelor semnificative dintre imaginea reală a obiectului și imaginea lui de pe ecran, Arnheim se adresează cu precădere operelor unor cineaști indiferenți la retorica montajului, ca Chaplin, de pildă. În sfârșit, în cel de-al treilea moment esențial din istoria conceptului, fază soldată cu degajarea caracterului analitico-documentar al fotogramei (Galvano Della Volpe) și cu înfățișarea documentarismului ca „pur cinema" (Luigi Chiarini), punctul de sprijin al teoretizării îl va constitui experiența neorealistă, victorie a viziunii documentariste asupra romanescului și a cinematografului-spectacol. Toate aceste succesive formulări ale problemei atestă o reală nevoie de mobilitate teoretică. Sensibilă la diversitatea practicilor, la multitudinea stilurilor și la evoluția poeticilor, corectând conjuncturalele exagerări exclusiviste, teoretizarea specificului filmic este actualmente suficient de elastică pentru a interzice orice dogmatizare și pentru a frâna reacțiile puriste. Conceptul de specific filmic are doar o valoare de tendință, cum observa încă Umberto Barbaro, neîmpăcatul adversar al absolutizării și unilateralizării lui. Respingerea înțelegerii normativiste a specificității cinematografice a stimulat, de altfel, în ultimele trei decenii, efortul de înnoire a metodologiei critice, constituind fermentul acelei „revizuiri" inițiate de estetica marxistă italiană la începutul anilor '50[8].

8. G. Aristarco, *Cinematografia ca artă*, București, Ed. Meridiane, 1965, pp. 375–427

2) Principalele funcții creatoare ale montajului (și ale corolarului său, decupajul) pot fi sistematizate astfel:

a) Montajul este producător de sens. Așa-numitul „efect-montaj" desemnează obținerea unei noi semnificații din alăturarea sau coliziunea cadrelor; el implică un proces asociativ, urmărind declanșarea în spectator a unei serii de reprezentări inedite. Folosită de cinematograful mut cu suplețe și subtilitate, această tehnică îi conduce pe Pudovkin și Eisenstein la o înțelegere superioară a montajului ca metodă de a surprinde și exprima într-o optică personală legăturile dialectice, corelațiile ascunse existente între fenomene. Montajul, observă Eisenstein,

realizează îmbinarea existenței obiective a fenomenului cu atitudinea subiectivă a creatorului operei;

b) Montajul participă la crearea unităților fundamentale ale narațiunii cinematografice, timpul și spațiul. El instituie o „temporalitate" și o „geografie" ideale, autonome, ireductibile la timpul și spațiul real. Caracterizat prin posibilitatea de comprimare sau de dilatare, timpul cinematografic e condiționat de viteza observației și de numărul și durata diverselor elemente alese pentru a arăta pe ecran procesul filmat; spațiul cinematografic apare ca produsul contopirii elementelor din realitate desprinse grație aparatului de filmat (V. Pudovkin);

c) Înțeles ca însăși forma de existență a structurii operei cinematografice, montajul constituie unul dintre principalii purtători ai stilului, fie doar și pentru unicul motiv că lui i se datorează, într-o măsură însemnată, ritmul cinematografic, atât de diferențiat de la un cineast la altul și de la o școală cinematografică la alta.

3) Necesitatea elaborării teoretice a noii cuceriri expresive pe care o reprezintă sonorul determină o substanțială îmbogățire a conceptului de specific filmic. O discuție dintre cele mai semnificative se consumă în jurul asincronismului („contrapunctul sonor"). Formulată în anii primelor experiențe întreprinse de cinematograful sonor, indicând noncoincidența dintre imagine și sunet ca fundamentala, dacă nu unica resursă expresivă a limbajului audiovizual, teoria asincronismului comportă o explicație de ordin istoric.

În primul rând, este de observat că teoretizarea contrapunctului vizual/sonor conține „în filigran" reacțiile polemice la erorile practicii cinematografice a momentului: retransformarea filmului într-un fel de sucursală a teatrului (începuturile cinematografului sonor sunt dominate de teatrul filmat: aparatul de luat vederi își pierde mobilitatea, dialogul devine sacrosanct), irosirea principalului câștig estetic obținut până atunci –montajul (distrugerea montajului echivalează, în ochii multor teoreticieni și cineaști din epocă, cu anularea „specificului filmic"). Asincronismul este considerat soluția salutară, mai mult chiar, singura soluție reală, capabilă să aducă recinematografizarea cinematografului, plasarea lui pe o orbită nouă. *Viitorul filmului sonor,* manifestul semnat în 1928 de Eisenstein, Pudovkin și Aleksandrov proclamă: „Numai utilizarea contrapunctică a sunetului în raport cu

o bucată de montaj vizual poate oferi noi posibilități de dezvoltare și de perfecționare a montajului“[9].

Este de remarcat, în al doilea rând, că exaltarea asincronismului și negarea violentă a sincronismului (coincidența, relația directă dintre imagine și sunet) răsfrâng o vremelnică și deloc justificată îngrijorare pentru destinul filmului ca artă, destin pus sub semnul întrebării de pretinsa primejdie a naturalismului pe care l-ar instaura sonorul. În *Arta filmului* (1948), Balázs nu ezită să-și păstreze aproape neschimbate opiniile exprimate în *Spiritul filmului*, tratatul scris în 1930: „Întrebuințarea asincronă a sunetului este cel mai eficace mijloc de expresie al filmului sonor. În înregistrarea sincronă sunetul este de fapt doar o completare naturalistă a imaginii“[10]. Naturalismul despre care vorbesc adversarii sincronismului, de la Béla Balázs la René Clair, ar consta în dezvoltarea pleonasmului. Meritul de a spulbera acest echivoc îi revine lui Rudolf Arnheim. Teoreticianul german subliniază apăsat valoarea creatoare a sincronismului, recunoscând în el soluția cea mai firească aflată la dispoziția cineastului. Sincronismul nu creează redundanță; un personaj de film poate transmite în același moment două serii de informații diferite, o serie de informații prin ceea ce spune (banda-sunet) și alta prin expresia chipului (banda-imagine).

Incapabil, cum era și firesc, să înlocuiască sincronismul, ducând uneori la efecte artificioase, contrapunctul sonor rămâne totuși o achiziție prețioasă a limbajului audiovizual cristalizat la începutul anilor ’30. Din frenetica experimentare a procedeului, cinematograful sonor câștigă o conștiință mai clară a posibilităților lui expresive, cel puțin în două mari direcții: contrapunctul extinde atât resursele gagului, cât și capacitatea structurilor cinematografice de a produce sensul simbolic. La rândul ei, discuția cu caracter teoretic se deschide spre un nou orizont: considerarea sonorului ca o componentă organică a expresiei cinematografice și nu ca un simplu adaos sau complement al vizualului, precizarea limbajului filmic ca unitate indestructibilă.

4) Reclamat de însăși evoluția limbajului, sonorul antrenează o serie întreagă de mutații în sfera expresiei cinematografice. Este de notat, în primul rând, suplețea sporită pe care o dobândește narațiunea ca o consecință a dispariției inserturilor. Dacă se întâmpla să nu fie întotdeauna fragmente de literatură mediocră, inserturile constituiau, în schimb, obstacole în calea înlănțuirii dinamice a imaginilor,

9. S. Eisenstein, V. Pudovkin, G. Aleksandrov, *Viitorul filmului sonor*, în *A șaptea artă*, vol. II, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 242

10. B. Balázs, *op. cit.*, p. 259

stânjenind fluxul lor plastic; de aceea, în mod excepțional, unii cineaști din epoca „marelui mut“ le integraseră în dialectica montajului, conferindu-le o pregnantă funcție retorică, iar alții le aboliseră. În al doilea rând, sonorul contribuie la regenerarea stilului de interpretare actoricească: jocul actorului câștigă în naturalețe, se nuanțează, se eliberează de gesturile și atitudinile emfatice, de artificiile menite să suplinească absența cuvântului, de întreg codul expresiilor corporale și microfizionomice stabilit de tradiție. În sfârșit, apariția sonorului face posibilă cristalizarea unor noi tendințe retorice. Este părăsit aproape cu totul tipul de metaforă bazat pe impunerea autoritară a analogiei, figură nondiegetică; încadraturile acuzat metaforice, metaforele „unghiului de vedere“, atât de prețuite de teoreticienii din anii ’20, devin și ele din ce în ce mai rare; se abandonează orice formă de simbolism care dislocă narațiunea. Întărind iluzia „obiectivității“ limbajului cinematografic, sonorul instituie ca model un tip de scriitură conform căruia intervențiile ostentative ale aparatului de filmat tind să fie anulate. În raport cu acțiunea cinematografică, cineastul apare mai degrabă în ipostaza de „observator“ al ei decât în cea de „participant“; de aici, părăsirea, în general, a planului-detaliu, a unghiulației neobișnuite, contrazicând percepția curentă a ochiului, a semnelor de punctuație îndeplinind rolul unor mărci retorice, a acelor mișcări de aparat care trădează omniscienta naratorului. La rândul lor, figurile retorice capătă același caracter „insesizabil“.

Regia ca unitate creatoare

Vitală pentru practica filmului, conștiința mai clară a regiei ca „unitate creatoare“ (Luigi Chiarini) reprezintă punctul de convergență al câtorva probleme îndelung discutate de teoriile cinematografice de ieri și de azi.

1) Dubla determinare a cinematografului – ca artă și ca industrie – plasează problema stabilirii autorului de film pe un teren alunecos. Cum bine se știe, în virtutea componentei industriale a cinematografului, procesul de realizare a filmului comportă un efort colectiv, implică participarea unui mare număr de factori specializați, de persoane cu atribuții artistice și tehnice distincte. Odată ce producerea operei cinematografice presupune travaliul unei echipe, cui anume îi poate fi atribuită paternitatea estetică a filmului? Căutând răspunsul la

această legitimă întrebare, cercetătorii problemei introduc în discuție criteriul personalității dominante: „În operele valabile există întotdeauna o subordonare, într-un sens sau altul, față de un creator-lider", observă Roger Leenhardt[11]. Dintre individualitățile artistice angrenate în elaborarea filmului, creator-lider devine cel care „a știut să-și impună în modul cel mai sigur voința creatoare", cum spune Jean Mitry[12], cel care s-a dovedit capabil să-și lase amprenta stilistică asupra operei, cum remarcă Jean Renoir[13]. În principiu, autorul poate fi identificat, așadar, cu oricare din factorii artistici participanți la realizarea filmului: regizor, scenarist, operator, actor etc. Ținând cont de practica cinematografului vechi și nou, cercetarea teoretică nuanțează însă lucrurile printr-o precizare importantă: de regulă, autorul operei cinematografice „valabile" este regizorul. Depășind condiția și mentalitatea măruntului artizan, dotat cu facultatea de a vedea în perspectivă și cu capacitatea de a stăpâni evoluția imediată a complexului uman și tehnic aflat la dispoziția sa, el are întotdeauna posibilitatea de a orienta diversele contribuții ale colaboratorilor în același sens ideologic și stilistic. „În jurul artistului care are viziunea ansamblului (regizorul filmului) și a interpreților conduși de el, se grupează toate competențele tehnice, fotografi și acusticieni, arhitecți, ingineri constructori și pictori decoratori, toate meseriile manuale și un mare număr de manipulatori de mașini, pentru ca prin activitate sinergică să realizeze întregul potențial al fanteziei artistice", scrie Tudor Vianu[14].

2) Conceptul de „film de autor" s-a cristalizat în urma afirmării din ce în ce mai energice, în cinematograful mondial al ultimelor decenii, a unei tendințe mai vechi: identificarea regizorului cu scenaristul (și nu numai cu acesta, ci și cu alți factori creativi, de la operator la actor). Definirea filmului de autor în raport cu criteriul cumulării de către un singur artist a diverselor funcții creatoare implicate de elaborarea operei cinematografice rămâne însă o definire pur exterioară, reductivă în cele din urmă. Nu orice film „scris și realizat" (eventual „fotografiat", „scenografiat" ș.a.m.d.) de același cineast devine în mod automat un film de autor, înzestrat cu atributele, esențiale, ale originalității și organicității. Filmul de autor se definește, în primul rând, prin puterea de a institui un univers poetic distinct, întemeiat pe coerența fundamentării filozofice și expresive, un mesaj și o mitologie personală, un stil particular. În egală măsură, el propune

11. R. Leenhardt, *Ambiguïté du cinéma*, în „Cahiers du Cinéma", nr. 100, 1959, p. 36

12. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 32

13. *Le risposte di Renoir e Clair*, în „Cinema nuovo", nr. 139, 1959, p. 226

14. T. Vianu, *Cinematograf*, în „Gazeta literară", nr. 48, 1957, p. 4

o privire asupra lumii și o privire asupra cinematografului. De aceea filmul de autor a fost capabil să hotărască devenirea filmului ca artă, de aceea viitorul cinematografului „se află în mâinile autorilor", cum observă Mitry, în mîinile „celor care, înainte de toate, au de spus ceva și știu să o spună în termeni vizuali"[15].

15. J. Mitry, *op. cit.*, p. 42

Susținerea teoretică a filmului de autor capătă adrese și accente particulare în funcție de momentul istoric, de ambianța socioculturală, de contextul cinematografic în care se produce. În anii '30–'40, critica engleză plasează problematica filmului de autor în orizontul amplei discuții referitoare la necesitatea analizei de tip sociologic a actualității: opera cinematografică este judecată adeseori în termenii raportului obiectiv – subiectiv, ca „mărturie" și totodată „interpretare personală" a realității. În cursul anilor '50, polemizând cu academismul cinematografului tradițional și cu lipsa lui de aderență la viață, criticii de la „Cahiers du Cinéma" și tinerii cineaști din „Noul Val" francez văd în filmul de autor o veritabilă „revoluție a sincerității" (François Truffaut), o afirmare explozivă a dreptului cineastului de a trece pe ecran lumea sa lăuntrică, propria biografie: filmul trebuie să fie un fel de jural intim al regizorului, consideră același Truffaut; „autor e cel care vorbește la persoana întâi", spune Jacques Rivette[16], proclamând, ca mulți dintre colegii săi de generație, primatul confesiunii, în ultimă instanță al autobiografismului. Substratul polemic se regăsește și în teoria americană a filmului de autor, susținută de Andrew Sarris și de criticii și regizorii grupați în jurul revistei „Film Culture": atacul este îndreptat, aici, împotriva sclerozei hollywoodiene, datorată îndeosebi stereotipiei scenariilor, presiunii star-sistemului, absenței experimentului.

16. *Apud* A. Bazin, *Ce este cinematograful*, București, Ed. Meridiane, 1968, p. 206

Dincolo de echivocurile cărora le-a dat naștere (de pildă, acela de a exalta autorul și, practic, de a nega opera în numele fanaticei „politici a autorilor", politică denunțată de însuși Bazin, mentorul cineaștilor din „Noul Val"), dincolo de exclusivismul căruia i-a plătit tribut (supraevaluarea filmelor minore în virtutea simplei lor apartenențe la „universul unui autor"), teoria filmului de autor are câteva merite incontestabile: ea reafirmă unitatea profundă dintre gândirea și realizarea cinematografică, se opune tendinței spre standardizare și, refuzând să vadă în regizor un modest dispecer de energii creatoare, reevaluează în mod oportun rolul regiei în geneza operei cinematografice, în elaborarea substanței filozofice și a structurii ei expresive.

3) Încă departe de momentul concluziilor, analiza relației scenariu – regie și, în general, discuția referitoare la natura și statutul scenariului cinematografic aduc o serie de clarificări utile:

a) Scenariul nu trebuie considerat mai mult decât o schiță, un proiect al viitorului film, el nu trebuie privit ca „act spiritual" al creării filmului, independent de elaborarea materială, de concretizarea lui pe ecran, operată cu mijloacele limbajului cinematografic; în evaluarea filmului, unitate sistematică și ireductibilă, problemele scenariului nu pot fi disociate de problemele regiei;

b) Cum au arătat numeroși teoreticieni, de la Umberto Barbaro la Rudolf Arnheim, scenariul nu este un „gen literar" sau un substitut al literaturii (echivoc derivând dintr-o asimilare forțată a narativității cinematografice cu narativitatea literară), după cum nu reprezintă nici „o fază literară" a elaborării filmului: chiar dacă apelează la forța evocatoare și la plasticitatea cuvântului, el propune structuri specifice cinematografului. Ion Cantacuzino notează: „Cel mai bun scenariu va fi acela care va prilejui, în mod cât mai firesc, cât mai multe imagini semnificative (...) Valoarea cinematografică a unui scenariu se arată a fi în raport invers cu valoarea lui literară sau dramatică. În orice caz, nu neapărat legate"[17];

c) Scenariul are importantul rol de a fixa tema filmului. Exigența fundamentală rămâne, în această privință, exigența limpezimii, impusă – cum observă Pudovkin – de necesitatea de a asigura filmului acea profundă semnificație și acea unitate pe care le reclamă orice operă de artă: „Claritatea și precizia în elaborarea subiectului depind direct de claritatea formulării temei"[18]; pentru Umberto Barbaro, cititor atent al teoreticianului sovietic, tema devine axa etică a colaborării în cinematograf, acționând ca o puternică forță integratoare menită să opereze convergența temperamentelor și a individualităților care participă la crearea produsului estetic; asimilată de fapt cu „intenția generală", cu „viziunea asupra lumii", tema se dovedește „determinantă pentru dezlegarea problemelor expresive ale filmului"[19];

d) Utilitatea scenariului izvorăște, nu mai puțin, din exigențe de natură practică; decupajul, luat aici în sensul de „scenariu tehnic", înțeles, prin urmare, ca acel stadiu al scenariului

17. I. Cantacuzino, *Uzina de basme*, București, Ed. Universala Alcalay, 1935, p. 50

18. V. I. Pudovkin, *Despre arta filmului*, București, E.S.P.L.A. – Cartea rusă, 1960, p. 117

19. U. Barbaro, *op. cit.*, p. 46

imediat premergător turnării, răspunde necesității ca regizorul – aflat într-o permanentă confruntare cu dificultățile realizării efective a filmului – să posede un instrument de lucru eficient, să aibă la îndemână sugestii pentru soluționarea unei (bune) părți din diversele probleme de ordin tehnic și artistic care apar în cursul filmării.

Documentarul și animația

Indiferent de ipostazele în care se înfățișează (film de călătorie sau film științific, documentar despre artă sau film etnografic, jurnal de actualități sau tehnofilm), indiferent de formula în care se înscrie (didactică, gazetărească sau eseistică, preponderent lirică sau esențialmente epică), indiferent de metodele pe care le folosește (refacerea cronicărească a faptului sau surprinderea lui pe viu), documentarul se împărtășește din „posibilitățile cinematografului de a descoperi, observa și selecționa viața însăși“ [20]. De la Dziga Vertov la John Grierson, de la Robert Flaherty la Jean Vigo, principalele poetici ale genului indică documentarul ca forma de cinematograf capabilă să stabilească nemijlocit contactul cu realitatea.

20. J. Grierson, *Principiile fundamentale ale documentarului*, în *A șaptea artă*, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1966, p. 349

1) Născută din experiențele întreprinse de „Kinoki“, grupul documentarist creat și condus de cineast, anunțată încă de vehementul *Manifest despre dezarmarea cinematografului teatral* (1919), formulată într-o lungă serie de eseuri, unele cu caracter net programatic, cum sunt *Noi. Variantă de manifest* (1922), *Kinoki. O revoluție* (1923) și *Nașterea cine-ochiului* (1924), poetica vertoviană desfășoară o polemică pe cât de acerbă, pe atât de stăruitoare cu filmul jucat; așezând între realitate și ochiul cinematografic artificiile ficțiunii, imobilizat de prezența socotită nefastă a invenției, filmul jucat ar rămâne departe de om și ar fi incapabil să se constituie într-o „senzație a lumii“; în consecință, regizorul sovietic respinge tot ceea ce face ca raportul cinematograf – viață să devină un raport prestabilit și mediat: scenariul, lucrul pe platou, scenografia, actorul. Îndatorate deopotrivă futurismului și constructivismului, exaltând nu o dată idealul factografiei (opera practică a cineastului va confirma această pasiune pentru culegerea și fixarea faptului, această atracție spre document), extremistele teoretizări vertoviene se sprijină pe două principii fundamentale:

a) obiectivul aparatului de luat vederi are capacitatea de a extrage și revela în chip spontan, grație filmării pe viu, adevărul realității; **cine-ochiul** este strâns, intim legat de **cine-adevăr**, **kino-pravda** reprezentând idealul estetic suprem spre care tinde regizorul;
b) considerat o operație „științifică", prezent în toate fazele elaborării filmului, inclusiv în cea a „observației asupra vieții", montajul organizează estetic lumea vizibilă, realitatea surprinsă *in actu*.

Postularea raportului direct, spontan, între filmare și realitate rămâne punctul cel mai controversat și totodată cel mai vulnerabil al propunerilor teoretice și practice avansate de Vertov. Punând în discuție caracterul arbitrar al relației, Eisenstein semnalează impresionismul primitiv al cine-ochiului. Umberto Barbaro identifică principalul echivoc al poziției vertoviene în „atribuirea unor proprietăți miraculoase aparatului de luat vederi care, prin virtuțile lui, ar avea facultatea de a descoperi lumea, de a culege automat adevărata esență a lucrurilor" [21]. Aceeași constatare o face și Guido Aristarco, stabilind o posibilă analogie între regizorul sovietic și teoreticienii francezi ai cinematografului de avangardă. Gândit ca un savant eseu vizual despre dialectica film– realitate, *Omul cu aparatul de filmat* conține, de altfel, o explicită metaforă a autonomiei camerei, a miticei ei omnipotențe: într-o secvență, aparatul de filmat se însuflețește pe neașteptate, începe să se deplaseze singur, clipește din obiectiv, mișcările manivelei lui închipuie adevărate gesturi omenești. Dacă Vertov înaintează pe un drum închis atunci când susține supremația și infailibilitatea obiectivului cinematografic, dacă teoria lui fetișizează în chip evident tehnicitatea, dacă autonomia camerei se dovedește un lucru iluzoriu (și aceasta pentru simplul motiv al dependenței instrumentației de intenția creatoare, de viziunea poetică a autorului), descoperirea și îndrăzneața experimentare – în *Kino-pravda,* în *Cine-ochiul,* în *Omul cu aparatul de filmat* – a diverselor tehnici de filmare „prin surprindere" fac din cineastul sovietic un precursor: metodele de lucru vertoviene sunt recuperate, în marea ofensivă a cinematografului direct de la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60, de documentariștii britanici care au pregătit apariția „Free Cinema"-ului și de exponenții „Ciné-vérité"-ului francez, de

21. U. Barbaro, *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 232

promotorii canadieni ai „Ochiului candid“ și de adepții americani ai așa-numitei „Living camera“.

2) Până la concretizarea aportului britanic, niciuna dintre contribuțiile de ordin teoretic, nici măcar cea vertoviană, nu propusese discutarea documentarului din unghiuri atât de felurite și nu urmărise o cuprindere atât de sistematică a problemelor lui estetice, sociologice, morale, culturale. Țelul generației lui Grierson, scrie Guido Aristarco, „a fost introducerea cinematografului, și deci a documentarului, în viața publică și socială a Angliei“ [22]; ca și în cazul lui Vertov, interesul, practic și teoretic, arătat genului este dictat de asumarea deschisă a atitudinii propagandiste, de conștiința utilității sociale pe care o poate căpăta intervenția cineastului.

22. G. Aristarco, *op. cit.*, p. 255

Principiile fundamentale ale documentarului (1932), scrierea de căpetenie a lui Grierson, identifică esența documentaristă în „tratarea creatoare a realității“; teoreticianul englez subliniază faptul că turnarea în exterior, cu neprofesioniști, „decorul adevărat, întâmplarea reală“ nu transformă defel filmul într-o simplă transcriere a realului, ci, dimpotrivă, oferă cineastului prilejul „de a efectua o muncă de creație“ [23]. Implicând o trimitere polemică la adresa prejudecății potrivit căreia documentarul nu ar ține de artă, accentuând în egală măsură asupra vocației sociale și asupra valorii lui estetice, definiția din *Principiile fundamentale ale documentarului* va fi reluată, cu imperceptibile modificări, de elevii lui Grierson. Paul Rotha scrie: „Dramatizarea creatoare a actualității și exprimarea unei analize sociale (...) constituie cerințele esențiale ale metodei documentare“ [24]. Raymond Spottiswoode observă: „În ceea ce privește subiectul și punctul de vedere, filmul documentar este o prezentare dramatizată a raporturilor care se stabilesc între om și societate, în aspectele industriale, sociale sau politice ale acesteia, iar în ceea ce privește tehnica, o subordonare a formei față de conținut“ [25]. Într-un sens asemănător, tot ca o amplă deschidere a cinematografului înspre problemele nodale ale existenței și tot ca o tratare creatoare a imediatului, înțelege documentarul și Robert Flaherty, cineastul căruia i se datorează scoaterea genului din limitele jurnalului de călătorie și ridicarea lui la rangul eseului filozofic. Obiectul filmului documentar, spune regizorul american, îl constituie „reprezentarea vieții în forma în care ea este trăită“, ceea ce nu înseamnă deloc că sarcina documentaristului s-ar reduce la „înregistrarea, fără nicio selecție, a unei serii cenușii și monotone de

23. J. Grierson, *op. cit.*, pp. 349-350

24. P. Rotha, *Câteva principii ale filmului documentar*, în *A șaptea artă*, vol. I, p. 352

25. R. Spottiswoode, *Grammatica del film*, în *Antologia di Bianco e Nero*, vol. I, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, p. 437

fapte". O abilă alegere a luminii și a umbrei, a situațiilor dramatice și a celor comice, cu o gradată dezvoltare a acțiunii de la o culminație la alta, iată caracteristici esențiale ale documentarului, ca de altfel ale oricărei forme de artă cinematografică, precizează autorul lui *Nanook*. Documentarul, însă, „se filmează pe locul pe care vrem să-l reproducem, cu oamenii acelui loc"[26].

3) Dincolo de fireștile deosebiri dintre ele, toate pozițiile teoretice amintite mai înainte afirmă ca o exigență capitală ideea de autenticitate. În numele ei, indiferent de formulele stilistice pe care le practică, documentaristul refuză reconstruirea adevărului, respinge reconstituirea ambianței, abandonează lucrul pe platou, ignoră (în majoritatea cazurilor) actorul profesionist. Documentarul își propune să restituie o realitate găsită; metoda documentaristă alimentează astfel unul din circuitele dintotdeauna ale cinematografului mondial, susținând operele școlii clasice sovietice sau filmele germane influențate de „Noua obiectivitate", încercările neorealismului italian sau tentativele „Noului cinematograf" latino-american. Concentrându-se asupra infinitelor înfățișări ale lumii din jur, operând nemijlocit cu datele realului, documentarul implică demersul selectiv-ordonator încă din faza observației asupra vieții, pentru a-l regăsi apoi în tot procesul elaborării cinematografice a materialului cules, de la decupaj la montaj. Orice discuție trebuie să pornească de aici, de la degajarea finalităților mai adânci ale constatărilor aparent „obiective", ale „mărturiilor" pe care le aduce camera de luat vederi, de la recunoașterea principiului selecției ca o veritabilă cheie de boltă în înțelegerea și evaluarea viziunii stilistice. Firește, aceasta este o exigență general valabilă, dar ea se impune în cazul documentarului cu o acuitate sporită, cu atât mai mult cu cât genul s-a lăsat ispitit uneori de înregistrarea haotică a aspectelor realității, cedând unei oarbe avidități, unei veriste indiscreții a obiectivului, captând mai degrabă întâmplătorul, accidentalul, renunțând să mai distingă în noianul faptelor înfățișate, așa cum o arată unele experiențe ale cinematografului direct din anii '60. Victor Iliu era cu totul îndreptățit să ceară regizorului de film documentar „intuiția exactă a esențialului", atunci când observa într-unul din eseurile sale că „selecționarea (...) este un element al stilului"[27]. Raportate la această exigență, principalele poetici ale documentarului de ieri și de astăzi apar ca tot atâtea viziuni subiective, ca tot atâtea „puncte de vedere"

26. R. Flaherty, *La funzione del „documentario"*, în „Cinema", fasc. 22, 1937, p. 403

27. V. Iliu, *Fascinația cinematografului*, București, Ed. Meridiane, 1973, p. 122

personale asupra realității, asupra omului și legăturilor lui cu natura și societatea.

Polemicile pe care le-au provocat o serie de experiențe, unele dintre ele esențiale pentru constituirea și evoluția documentarului, atrag atenția asupra necesității de a înțelege problemele stilistice ale genului într-un mod suplu, ferit de dogmatizări. În repetate rînduri, reacția puristă a încercat să excomunice tot ceea ce părea că atentează la specificitatea documentarului, asimilat, de fapt, reportajului brut, constatării pur gazetărești, înregistrării cu valoare esențialmente informativă: tentativa de mizanscenă a lui Flaherty, asociaționismul practicat de Vertov și de Ruttmann, lirismul lui Jean Vigo sau Basil Wright. În aceste experiențe, abaterea de la informația crudă, de la viziunea imediată, de la relatarea neutră vine să slujească, nu să anihileze idealul restituirii realității, legitimând dreptul documentaristului la elaborarea cinematografică personală a materiei cu care lucrează. „Prin voința lor de a înregistra o realitate degajată de orice artificiu, remarcă Jean Mitry, filmele documentare au contribuit – mai mult decât multe altele – la o mai sănătoasă înțelegere a „valorii cinematografice", dându-i o măsură mai riguroasă"[28]. Ca această contribuție să se producă și să își dovedească vitalitatea, a fost nevoie, însă, de afirmarea individualităților creatoare; cu alte cuvinte, a trebuit să se facă simțit lirismul privirii pe care documentaristul o îndreaptă asupra lumii, a trebuit să se manifeste, de fiecare dată, capacitatea lui de a remodela dintr-un unghi personal limbajul. Înțelegerea mai exactă a valorii cinematografice, propusă cu consecvență de documentar, e opera stilurilor de autor.

28. J. Mitry, *Le cinéma expérimental*, Paris, Seghers, 1974, p. 178

1) Impus vreme îndelungată mai ales datorită desenului animat (forma cea mai răspândită și gustată de public, forma care a făcut posibilă trecerea disneyană de la artizanat la industrie, ca și apariția primelor elaborări teoretice), filmul de animație pare o realitate extrem de contradictorie din cauza numeroaselor lui ipostaze. Diversele feluri de animație bi- și tridimensională își găsesc însă afinitatea profundă în virtutea unei comune determinări de natură tehnică. În preambulul la statutul său, Asociația Internațională a filmului de Animație subliniază: „Prin cinematograf de animație trebuie să se înțeleagă în principal orice creație cinematografică realizată imagine cu imagine. El se deosebește de cinematograful bazat pe filmarea directă (**«cinéma de prise de vue directe** ») prin faptul că ultimul

procedează printr-o analiză mecanică, prin intermediul fotografiei, a unor evenimente asemănătoare cu cele care vor fi restituite pe ecran, în timp ce cinematograful de animație creează evenimentele prin altfel de mijloace decât înregistrarea automată. Într-un film de animație, evenimentele se produc pentru întâia oară pe ecran“ [29]. În raport cu documentarul și cu filmul jucat, celelalte mari ramuri ale cinematografului, animația se particularizează, așadar, în ceea ce privește obiectul filmării: el nu este preexistent filmului, așa cum sunt înfățișările realității captate și elaborate de documentar, așa cum este actorul, individualitatea artistică distinctă, „releul“ de care se folosește regizorul unui film jucat. Prevalându-se de această neîngrădită libertate tehnică, preschimbată într-o incomparabilă libertate poetică, cinematograful de animație își creează o lume autonomă, unde totul devine cu putință, un univers mereu surprinzător. Într-un eseu publicat în 1930, Ion Marin Sadoveanu scrie: „Peste toate aceste noroade de creion adăugați o libertate absolută care vine din ignorarea totală a tuturor legilor fizice sau biologice și aveți fantezia amuzantă prin cuprins și impresionantă prin haoticul concepțiilor ei a desemnurilor animate“ [30]. În 1936, George Călinescu observă: „Miraculosul nu poate fi înfăptuit în cinematograf decât într-un singur chip: pe calea desenelor animate. Acolo totul pornește din imaginație și libertate și ideea de natură, întocmai ca în artele plastice, nu vine să contrazică viziunile artistului“ [31]. Substanța acestei lumi, spune Béla Balázs referindu-se la desenul animat, este linia, iar „limitele ei le ating pe cele ale graficii“ [32]. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că filmul de animație ar reprezenta o simplă derivație a artelor plastice și, în *Arta și tehnica filmului,* Chiarini avea întru totul dreptate să respingă metafora „Disney este un Rafael al prostului gust“ nu ca pe o reflecție critică inexactă, ci ca pe un nonsens teoretic. Dincolo de implicarea factorului tehnic, reprezentat de procedeul special al filmării „imagine cu imagine“, animația păstrează nealterate câteva trăsături estetice esențiale ale cinematografului, de la primordialul caracter dinamic al figurării la posibilitățile corelațiilor audiovizuale, sporite mai ales de aplicarea asincronismului și de practicarea asocierilor ritmice. Filmul de animație poate arăta nu numai configurații plastice gata făcute, ci și procesul nașterii și devenirii lor, astfel încât formele de pe ecran nu mai sunt simple fapte grafice, ci evenimente grafice, după spusele lui Balázs; prezentă la cei mai mulți dintre marii autori, oroarea de static vine să exprime realitatea profundă a

29. *Bulletin de l'A.C.A.*, nr.3, 1958

30. I. M. Sadoveanu, *Desenuri animate*, în „Rampa“, 6 octombrie 1930, p. 5

31. G. Călinescu, *Între poezie și feerie*, în „Adevărul literar și artistic“, 2 februarie 1936, p. 10

32. B. Balázs, *op. cit.*, p. 228

animației, proteismul ei. Rolul creator al aparatului de filmat nu își pierde din importanță, chiar dacă Len Lye și Norman McLaren s-au dispensat uneori de camera de luat vederi.

2) Întreaga evoluție a cinematografului de animație ne apare ca o susținută tentativă de eliberare de sub tutela artelor figurative. Dacă aportul predecesorilor lui Émile Cohl contează finalmente mai degrabă în ordinea invenției tehnice, dacă ceea ce ar putea trece drept contribuția lor în plan estetic se rezumă la imitarea modelelor grafice (desenul umoristic din reviste, caricatura, banda desenată), autorul lui Fantoche este cel dintâi cineast cu o exactă, chiar dacă elementară, intuiție a capacității animației de a-și cristaliza limbajul autonom, specific. Filmele lui Cohl aplică principiul transformismului vizual: necontenita metamorfoză a formelor și a liniilor, izvor de surprize poetice, de savuroase gaguri burlești sau de mici metafore ironice, înfăptuiește o revoluție similară celei provocate în filmul cu actori de descoperirea trucajelor, unelte ale manevrării libere a spațiului și timpului; ea semnifică, în ultimă instanță, instalarea *poesis*-ului în drepturile sale firești, îndepărtarea decisivă de reproducerea naturalistă. Intuirea posibilităților creatoare ale mișcării, înțelegerea naturii figurativ-dinamice a animației – acestea sunt achizițiile fundamentale ale experiențelor lui Cohl, acesta este sensul în care va evolua filmul de animație pînă astăzi, pînă la McLaren și Hubley, Vukotić și Popescu-Gopo. Scuturându-se de amintirea originilor lui, cinematograful de animație face primul pas pe calea cuceririi mijloacelor proprii, pentru a căpăta, apoi, conștiința deplină a puterilor sale de a integra realitatea, de a materializa fantasticul, de a vizualiza abstracția conceptului. Privilegiul de care se bucură animatorul, privilegiul de a putea reduce masiv distanța dintre gândire și realizare și de a exercita un control suveran asupra materialului, diversificarea accelerată a metodelor, tehnicilor și procedeelor expresive, explozia stilurilor individuale și afirmarea școlilor naționale, capacitatea animației de a se înnoi mereu, tehnic și estetic (inclusiv prin prompta asimilare creatoare a celor mai recente experiențe ale artelor vizuale), deschiderea din ce în ce mai energică înspre realitate și înspre problemele omului au contribuit într-o măsură hotărâtoare la transformarea genului într-o veritabilă forță ideologică și poetică a cinematografului de astăzi.

(*Estetica*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1983)

VIAȚA AȘA CUM ESTE

Oricare ar fi ipostazele în care se înfățișează (documentar etnografic sau film industrial, jurnal de actualități sau film de montaj), oricare ar fi formula în care se înscrie (didactică, gazetărească sau eseistică, preponderent lirică sau esențialmente epică), oricare ar fi metodele pe care le folosește (refacerea cronicărească a evenimentului sau captarea lui pe viu), **documentarul** e întotdeauna forma de cinematograf capabilă să stabilească nemijlocit contactul cu viața din jur. Nu întâmplător, de la Flaherty la Vigo, de la Vertov la Grierson, toate poeticile documentarului de ieri și de astăzi reclamă insistent primatul ideii de autenticitate. În numele ei, indiferent de formulele stilistice practicate, documentaristul refuză reconstituirea adevărului, respinge reconstituirea ambianței, abandonează lucrul pe platou, ignoră actorul profesionist. Documentarul își propune să restituie o realitate găsită; metoda documentaristă alimentează astfel unul din marile circuite ale cinematografului dintotdeauna, încorporându-se în experiențele lui Eisenstein (*Crucișătorul Potemkin*, scrie regizorul, e o actualitate reconstituită care „acționează ca o dramă") și Stroheim (Stroheim spune în termeni aproape flahertyeni: „Nu există filme realiste în afara celor filmate pe locurile înseși ale acțiunii"), în operele „Noii obiectivități" și în încercările neorealismului integral preconizat de Zavattini. Revendicarea autenticității extreme, supremația constatării mimetice au putut naște și întreține grava prejudecată potrivit căreia filmul documentar nu ar fi artă. Concentrându-se asupra infinitelor înfățișări ale lumii fizice, operând nemijlocit cu datele obiective, documentarul nu rămâne o simplă transcriere a realului, un „autograf al naturii". Documentaristul implică demersul selectiv-ordonator încă din faza observației asupra vieții, pentru a-l regăsi apoi în tot procesul elaborării cinematografice a materialului cules, de la decupaj la montaj. Orice discuție asupra poeticilor genului trebuie să pornească de aici: de la degajarea finalităților mai adânci ale constatărilor aparent obiective, ale mărturiilor pe care le aduce camera de luat vederi, de la recunoașterea principiului selecției ca o veritabilă cheie de boltă în înțelegerea și evaluarea viziunii stilistice. Firește, aceasta e o exigență general valabilă, dar ea se impune în cazul documentarului cu o ascuțime sporită, cu atât mai mult cu cât genul s-a lăsat ispitit uneori de înregistrarea informă, haotică, a aspectelor realității, cedând unei oarbe avidități, unei veriste indiscreții

a obiectivului, captând mai degrabă întâmplătorul, accidentalul, renunțând să mai distingă în noianul faptelor înfățișate, așa cum o arată unele experiențe ale cinematografului direct american din anii '60. Raportate la această exigență capitală, la necesitatea stabilirii cu precizie a unghiului din care documentaristul cuprinde existența, principalele poetici ale documentarului vechi și nou apar ca tot atâtea viziuni intens subiective, ca tot atâtea „puncte de vedere" personale asupra realității, asupra omului și a legăturilor lui cu lumea.

În originalitatea unghiului de vedere stă, înainte de toate, forța marilor documentariști. De la *Nanook* la *Omul din Aran* și la *Povestea Louisianei*, Flaherty rămâne rapsodul existenței umane solitare, prinse în încleștarea cu natura ostilă, cineastul pateticelor eforturi de a învinge materia dezlănțuită, cântărețul puterii omenești de a înfrunta tragismul cotidian. Aici, în acest elogiu al vocației eroice a omului, desfășurat fără nicio gesticulație retorică, își află viziunea flahertyană centrul ei unificator, aici și nu în înclinația rousseauistă care-l va împinge pe regizorul american să exalte candoarea incoruptibilă a omului naturii și sufletul simplu al copilului, să preschimbe istoriile individuale în argumentul unor solemne epopei atemporale. Preocupate de explorarea actualității, însuflețite de un simț mai viu al urgențelor sociale, filmele școlii britanice alcătuiesc cronica Angliei muncitoare, surprinzând travaliul cotidian din fabricile de avioane (*Contact* al lui Rotha) sau de pe vasele de pescuit (*Pescadoare* al lui Grierson), din străfundurile minei (*Minerul* al lui Cavalcanti) sau de pe șantierele navale (*Shipyard* al lui Rotha), înfățișând munca feroviarilor (*Poșta de noapte* al lui Watt și Wright), a meteorologilor (*Previziuni meteorologice* al lui Spice), a tehnicienilor de la stațiile de radio (*Vocea lumii* al lui Elton). O veritabilă enciclopedie a muncii, a ipostazelor lui Homo faber, aș spune, o necontenită rescriere a unui unic motiv, realizată cu claritate didactică și cu o particulară sensibilitate pentru poezia tehnicii, pentru descrierea proceselor de lucru, a tehnologiilor, a facerii obiectului, de la proiectarea la finalizarea lui. Cum s-a observat, asprele, frustele documentare ale școlii engleze constituie echivalentul ziarului sau al radioului. Mai ales *Pescadoare*, rod al aceluiași impuls polemic prezent și în opera teoretică a lui Grierson, exprimă esența acestei poetici opuse deopotrivă lirismului flahertyan și simfonismului lui Ruttmann, căutărilor de efecte picturale din *Nanook* și gustului pentru analogiile de montaj din *Berlin, simfonia unui mare oraș*, respingând în egală

măsură optica romantică a cineastului american și tendința spre abstractizare a regizorului german. La Joris Ivens, alegerea stilistică e intim corelată cu actul opțiunii ideologice. *Borinage*, documentarul căruia genul îi datorează o puternică deplasare spre social, *Pământ spaniol*, mărturie a eroismului Spaniei republicane, anunțând prin gravitatea tonului *L'Espoir* al lui Malraux, *400 de milioane*, evocând rezistența poporului chinez în fața invadatorilor japonezi, *Carnet de călătorie* și *Poporul înarmat*, filme consacrate schimbărilor revoluționare din Cuba, afirmă o netă vocație a politicului, o angajare sistematică în discuția evenimentelor care mobilizează conștiința socială a epocii, în analiza proceselor fundamentale ale istoriei contemporane. Refuzând mentalitatea reportericească, Ivens supune documentul unei filtrări menite să îi releve sensul intern, rezonanțele mai ample, să îi degajeze conexiunile imediate și îndepărtate. Construit în contrapunct, *Pământ spaniol* asociază cronica luptelor pentru Madrid cu descrierea bătăliei pe care țăranii din împrejurimile orașului o duc zi de zi cu pământurile pustiite, ca să asigure hrana capitalei asediate. *Pământuri noi* pune în paralel imaginile grandioase ale înfrângerii mării și ale cuceririi de noi pământuri mănoase cu imaginile tragice ale irosirii roadelor (aruncarea legumelor în ocean, arderea cafelei în cazanele locomotivelor, vărsarea laptelui pe șosele), transformând înregistrările obiective și materialul de arhivă încorporat aici într-un eseu despre finalitatea efortului constructiv în lumea capitalistă și, nu mai puțin, într-un amar pamflet politic. Șirul exemplelor ar putea continua de la Dziga Vertov la Chris Marker, de la școala lui Paul Strand la mișcarea documentaristă care a netezit calea „Free-cinema"-ului. Toate aceste experiențe ne-ar arăta, încă o dată, că poeticile documentarului își precizează individualitatea stilistică în funcție de gradul aderenței lor la realitate, de raportul stabilit între observație și analiză, între descriere și privirea sintetizatoare, între mărturie și efortul de interpretare personală.

Polemicile înverșunate pe care le-au provocat o serie de experiențe, unele dintre ele esențiale pentru constituirea și evoluția documentarului, atrag atenția asupra necesității de a înțelege problemele stilistice ale genului într-un mod suplu, ferit de dogmatizări. Nu o dată, reacția puristă a încercat să excomunice tot ceea ce părea că atentează la specificitatea documentarului, asimilat, de fapt, reportajului brut, constatării pur gazetărești, înregistrării cu valoare esențialmente informativă: tentativa de mizanscenă a lui Flaherty, asociaționismul

lui Vertov, care îl așază pe autorul *Omului cu aparatul de filmat* alături de simfoniștii germani, lirismul năvalnic al lui Jean Vigo sau Basil Wright. În aceste experiențe, abaterea de la informația crudă, de la viziunea imediată, de la relatarea neutră vine să slujească, nu să anihileze idealul restituirii realității, legitimând dreptul documentaristului la elaborarea cinematografică personală a materiei cu care lucrează. „Prin voința lor de a înregistra o realitate **degajată de orice artificiu**, spune Jean Mitry într-un studiu consacrat cinematografului experimental, filmele documentare au contribuit – mai mult decât multe altele – la o mai sănătoasă înțelegere a valorii cinematografice, dându-i o măsură mai riguroasă". Contribuția despre care vorbește Mitry se precizează încă din momentul nașterii genului, când, aproape simultan și cu o egală intuiție vizionară, Flaherty desprinde documentarul din sfera jurnalului de călătorie exotic și senzațional pentru a-l ridica la rangul eseului filozofic, iar Dziga Vertov operează prefacerea radicală a cronicii filmate, trecând de la formula simplă a actualităților la formula mai complexă a eseului politic. Ea se amplifică odată cu școala creată de Ruttmann, al cărei merit – experimentarea structurii caleidoscopice a documentarului – va fi umbrit de pasiunea excesivă pentru arabescul vizual, odată cu poetica documentarului englez, promovată de Grierson și elevii săi în numele exigenței sociologice, al ideii de intervenție eficace în viața publică; ea câștigă o nouă vigoare grație celor mai importanți documentariști de azi, de la Alain Resnais la Richard Leacock. Ca această contribuție să se producă și să își dovedească vitalitatea, a fost nevoie însă de afirmarea individualităților creatoare. Altfel spus, de fiecare dată a trebuit să se facă simțit lirismul privirii pe care cineastul o îndreaptă asupra realității, de fiecare dată a trebuit să intre în acțiune capacitatea lui de a remodela limbajul cinematografic. Înțelegerea mai exactă a „valorii cinematografice", propusă cu consecvență de documentar, e opera stilurilor de autor. (...)

(„Magazin estival Cinema", 1977)

ÎN CĂUTAREA FAPTULUI REAL

Cu o istorie îndelungată, cum o dovedește răspândirea „actualităților reconstituite" în anii 1900, punct de pornire al multor experiențe îndrăznețe, de la filmele școlii clasice sovietice la filmele neorealiștilor italieni, simptomatică pentru ceea ce Arnold Hauser numise cândva

„foamea de realitate“ a cinematografului, tendința factografică a cucerit astăzi, cu o rapiditate fără precedent, aproape toate orizonturile practicii cinematografice. Spațiul privilegiat în care s-a produs și continuă să se producă întoarcerea spre faptul real rămâne, însă, **filmul social-politic**. Lucrul nu e deloc surprinzător: în această arie, conștiința mai vie a forței persuasive a documentului se impune fără întârziere; aici, necesitatea transformării spectatorului în interlocutorul cineastului este resimțită cu o ascuțime sporită. (Nu întâmplător, numeroase dintre mișcările înnoitoare cristalizate aproape simultan în câmpul celorlalte arte afirmă aceeași strânsă solidaritate între elementul de natură documentară și conținuturile manifest politice: teatrul documentar vest-german „prezintă spre apreciere fapte“, scrie Peter Weiss într-un eseu programatic; „jurnalul viu“ urcă pe scena americană colajul de documente; experimentat de televiziunea poloneză la începutul anilor ’70, „teatrul faptului“ propune o formulă inedită de spectacol, o îmbinare de film documentar și teatru politic sprijinită pe comentarea unui fapt istoric.) Legat direct sau indirect de actualitate, gândit ca o dezbatere a evenimentului trăit sau asumat, năzuind întotdeauna să proiecteze circumstanțialul în sfera generalului și să treacă de la înregistrarea cronicărească la sinteza istorico-filozofică (așa cum spunea Costa-Gavras: „*Z* îmi oferea imaginea strigătoare a adevărului tuturor mecanismelor asasinatului politic“), filmul social-politic avansează o nouă înțelegere a valorii sociale a actului cinematografic din dubla perspectivă a nașterii și finalității lui. Hrănită, suscitată, dictată de realitate, opera cinematografică se întoarce în realitate, mobilizând opinia publică, silind spectatorul să ia act de problemele nevralgice ale lumii în care trăiește și, mai mult decât atât, să acționeze: e suficient să ne amintim că *Sângele condorului*, virulentul pamflet anticolonialist al lui Jorge Sanjinés, film interzis de primăria din La Paz și repus în circulație numai în urma manifestațiilor de stradă, a determinat expulzarea așa-ziselor „Corpuri ale păcii“ pe care le vizase polemica cineastului bolivian. Incisive, aspre, reducând masiv elementul spectacular, nu puține dintre filmele militante ale lui Solanás, Karmitz, Marker, Marret, Gregoretti, Ferrara se împărtășesc din idealul formulat de Sanjinés: idealul „cinematografului care nu spune povești, ci face istoria“.

Numai un ochi superficial, insensibil la nuanțe, poate considera cinematograful faptului social-politic o realitate omogenă din punct de vedere expresiv. Încorporarea substanței documentare

și transfigurarea ei se produc în grade diferite; rezolvarea concret cinematografică a raportului dintre document și ficțiune e de fiecare dată alta. De aici, marea varietate a formulelor expresive experimentate pretutindeni. Câteva dintre ele apar extrem de frecvent. Cronica desfășurată caleidoscopic, refăcând istoria destinului colectiv din multiplele istorii ale destinelor individuale, își găsește o întruchipare convingătoare în *Bătălia pentru Alger* a lui Gillo Pontecorvo, de pildă, unde transpar sugestiile lecției rosselliniene din *Paisà*. Ceea ce s-a numit „filmul factual" constituie echivalentul cinematografic al „literaturii faptului brut": îl practică, în Polonia, Roman Zaluski (*Epidemia* descrie, cu o austeritate documentaristă, eforturile locuitorilor din Wroclaw de a stăpâni flagelul variolei) și Andrzej Trzos-Rastawiecki (atât de controversatul *Cronologia unei crime* e un fel de proces-verbal al unui caz de delincvență juvenilă petrecut în apropiere de Lodz și, nu mai puțin, o reflecție despre inconștiența tragică). Resursele filmului-anchetă sunt exploatate și ele adeseori: cu *Salvatore Giuliano* și *Cazul Mattei*, Rosi propune structuri cinematografice deopotrivă riguroase și suple, discursuri de o neobișnuită energie și tensiune expresivă. Încercând, cu mai mulți sau mai puțini sorți de izbândă, să pună în acord reconstituirea documentară și gustul pentru spectacol, o bună parte a cinematografului politic face apel la seducțiile genurilor populare: *Z* al lui Costa-Gavras și *Atentatul* al lui Yves Boisset așezaseră tiparul de film polițist printre modelele narative predilecte. În ultimă instanță, toată această diversitate de formule – pe care nu am făcut decât să o sugerăm – se ordonează în jurul a două mari impulsuri: la un pol se grupează încercările interesate să păstreze intactă materialitatea, cruditatea documentului, încercări înscrise, de regulă, în registrul consemnării reportericești, al relatării evenimentului pe un ton aparent neutru, al netei prezentări didactice; la celălalt pol se plasează filmele credincioase ficțiunii tradiționale, cu tot ce înseamnă ea ca intrigă, personaj, analiză psihologică.

Sensibilitatea la elementul documentar se confirmă și în cazul raportului dintre cinematograf și literatură. Lăsată din ce în ce mai mult în seama serialului de televiziune, atât de gustat de marele public, **ecranizarea** literaturii românești nu dispare cu desăvârșire din raza de preocupări a cineastului. Ea nu mai deține, însă, un loc central. Când regizorul se află nu în fața realității palpabile a evenimentului, ci în fața a ceea ce constituie „imaginea" lui, fixată în prealabil de un transmițător, el alege cu precădere acel tip de intermediari care

ignoră sau acceptă într-o măsură extrem de redusă ficțiunea. Mai mult ca oricând, cinematograful se adresează acum reportajului (*Parisul arde?* al lui René Clément ecranizează cartea lui Dominique Lapierre și Larry Collins), romanului „nonficțional" (*Cu sânge rece* al lui Richard Brooks trece pe ecran paginile lui Truman Capote), evocării autobiografice (*Padre,Padrone* al fraților Taviani are drept punct de plecare autobiografia lui Gavino Ledda, păstorul sard devenit lingvist de renume), biografiei (*Povestea Adelei H*. al lui Truffaut își extrage materia epică din reconstituirea tumultuoasei existențe a fiicei lui Victor Hugo), analizei socio-istorice (*Eu, Pierre Rivière...* al lui René Allio pornește de la reflecțiile lui Michel Foucault pe marginea memoriilor lui Rivière, protagonistul unui sângeros episod din cronica judiciară a Franței de la 1835), memoriului științific *(Copilul sălbatic* al lui Truffaut se sprijină pe lucrarea lăsată de doctorul Jean Itard, *Memoriu și raport asupra lui Victor Aveyron)*. Autenticitatea confesiunii, obiectivitatea mărturiei, rigoarea investigației rămân calitățile esențiale ale acestor surse. Atracția puternică pe care ele o exercită asupra cineastului nu se explică altfel.

Și în cazurile de față, ceea ce contează în primul rând e capacitatea cineastului de a-și construi filmul ca o lectură proprie, originală, a materialului documentar pe care îl ia în stăpânire grație medierii. Să ne oprim doar la două exemple, la fel de elocvente: *Copilul sălbatic* și *Cu sânge rece*.

Filmul lui Truffaut păstrează cu consecvență unghiul de vedere propus de scrierea doctorului Itard, pedadogul hrănit de filozofia Luminilor de la sfârșitul veacului al XVIII-lea. (Să observăm, în treacăt, că sensibilitatea modernă a regizorului se vădește în alte lucruri: în accentul pus pe tema singurătății, în inflexiunea elegiacă a povestirii). Într-un prim moment, istoria micului Victor e istoria câștigării deprinderilor omenești: copilul învață să-și uite mersul de sălbăticiune, să recunoască obiectele din universul familiar, să stea la masă, să citească și să scrie. Cele mai frumoase și cele mai profunde descoperiri ale lui Victor sunt, însă, de altă natură: descoperirea tandreței celor din jur, a sentimentului de recunoștință, a demnității și, mai ales, a simțului dreptății. Revelația valorilor morale ca temei al umanității omului – iată sensul ultim pe care îl au încăpățânatele eforturi ale doctorului Itard, iată punctul final al itinerarului patetic străbătut de copilul sălbatic. Aparent ilustrativ, povestit cu o emoție pe care spaima de sentimentalism o cenzurează mereu, dând faptelor pe

care le înșiruie atât de meticulos o fină irizație lirică sau o neașteptată reverberație simbolică, filmul lui Truffaut trece dincolo de simpla cronică de epocă, după cum depășește pitoreasca descriere a unui caz senzațional; el devine un eseu despre puterea transformatoare a educației.

Cu sânge rece, filmul pe care Richard Brooks il realizează la scurt timp după marele succes de librărie și de critică înregistrat de Capote, se îndepărtează sensibil de spiritul cărții. În faptul real înfățișat aici (absurda ucidere – pentru câțiva dolari – a unei familii de fermieri din Kansas) romancierul american știuse să descifreze resorturile mai adânci ale unei întregi mentalități și ale unui întreg climat moral, să discearnă cauzalitatea socială a fenomenului. Regizorul operează cu jumătăți de măsură. Dacă, așa cum remarca într-o cronică Adelio Ferrero, Brooks sugerează pe alocuri sentimentul de frustrare pe care îl resimt autorii crimei ori condiția lor de victime ale miturilor lansate de societatea de consum, convenționalismul tipic poveștii hollywoodiene își spune în cele din urmă cuvântul: familia măcelărită e și ea tarată, făptașii omorului sunt tradiționalii sadici popularizați de produsele cinematografice de serie, asasinatul nu relevă decât o sumbră patologie individuală.

În plan stilistic, gustul pentru elementul documentar e slujit de numeroase tehnici menite să sporească impresia de realism a imaginii cinematografice, să confere operei spontaneitate, să dea spectatorului senzația realității „găsite", nu fabricate. Un loc privilegiat îl ocupă procedeele și metodele repuse în circulație sau descoperite de cinematograful direct: filmarea prin surprindere, cu camera ascunsă; folosirea sunetului în priză directă; turnarea reconstituirilor la fața locului, cu oamenii care au luat parte – fie direct, fie indirect – la evenimentele relatate de cineast; alăturarea, operată pe scară mai largă și în chip mai decis, a actorului și a neprofesionistului; intervenția omului cu identitatea lui reală în universul ficțiunii, așa cum se întâmplă în *Padre, Padrone* unde Gavino Ledda apare într-o secvență pentru a se adresa autorului care interpretează rolul tatălui său. Nu rare sunt tentativele de simulare a cinematografului direct, operație bizuită pe o strategie complexă, implicând proceduri ca filmarea după metodele „directului" a dialogurilor scrise în prealabil sau mimetizarea stilului frust, crud, „neglijent" al imaginii de reportaj; la noi, experiența e încercată, cu rezultate fericite, în *Proba de microfon* al lui Mircea Daneliuc și *O lacrimă de fată* al lui Iosif Demian, amândouă filme vii,

dense ca observație de viață. În sfârșit, practica inserării materialului pur documentar – fragmente din jurnalele de actualități, fotografii de ziar, interviuri – se dovedește la fel de eficace: ca să-și argumenteze discursul politic, Solanás transformă *Ora rugurilor* într-un luxuriant dosar de „probe", de mărturii inatacabile.

Grandios sau mărunt, implicat de avatarurile colective sau de cele individuale, cunoscut în chip direct sau indirect, faptul real poate dobândi, în opera de **artă** cinematografică, o incomparabilă putere de a semnifica; uneori, chiar cazul-limită se dovedește apt să comunice ascuțite adevăruri umane și sociale, așa cum se întâmplă în *Padre, Padrone*, film care ne amintește observația lui Vianu despre esența autobiografiei: „a considera propria ta viață ca istorie și istoria ca pe o forță activă a propriei tale vieți". Nu am subliniat întâmplător cuvântul „artă". Pentru ca opera cinematografică să restituie și să sporească valoarea semnificativă a faptului documentar pe care l-a absorbit, e nevoie, întotdeauna, de privirea transfiguratoare a artistului adevărat, a cineastului capabil să vadă deopotrivă în jur și în zare.

(„Magazin estival Cinema", 1981)

POEZIA LINIEI

Cu o istorie bogată, aflat astăzi într-o puternică expansiune, sortit celor mai neprevăzute dezvoltări, domeniu privilegiat al experimentului, **cinematograful de animație** a devenit – mai ales în deceniile din urmă – o temă esențială a reflecției critice și teoretice. Deși formularea riguroasă, sistematică, a poeticii lui este departe de a se fi încheiat, încă de pe acum multe din vechile și primejdioasele echivocuri care îi însoțiseră evoluția încep să se risipească. Printre ele, poate cel mai frecvent, cu siguranță cel mai seducător, e acela de a considera animația drept „cea de-a opta artă", cu alte cuvinte de a o scoate în afara granițelor cinematografului.

Impus vreme îndelungată numai datorită desenului animat (neîndoios, forma cea mai răspândită și gustată de public, forma care a permis trecerea disneyană de la artizanat la industrie, ca și apariția primelor elaborări teoretice), filmul de animație pare o realitate contradictorie din cauza mulțimii ipostazelor lui. În virtutea unei comune determinări de natură tehnică, o afinitate profundă leagă însă tehnici artistice distincte, la prima vedere lipsite de orice

înrudire: desenul animat, cartoanele decupate, filmul de păpuși, tehnica umbrelor chinezești, gravura pe peliculă, ecranul cu ace. În preambulul la statutul său, Asociația Internațională a filmului de Animație subliniază, pe bună dreptate, acest caracter primordial, unificator: „Prin cinematograf de animație trebuie să se înțeleagă în principal orice creație cinematografică realizată imagine cu imagine. El se deosebește de cinematograful bazat pe filmarea directă prin faptul că ultimul procedează printr-o analiză mecanică, prin intermediul fotografiei, a unor evenimente asemănătoare cu cele care vor fi restituite pe ecran. În filmul de animație, **evenimentele se produc pentru întâia oară pe ecran**". Înainte de toate, animația ține de cinematograf prin mijloacele tehnice pe care se întemeiază, de la animarea imaginii cu ajutorul aparatului de luat vederi, grație unui procedeu special, la folosirea peliculei, la exploatarea proprietăților mecanice și a calităților optice ale aparatului. În raport cu documentarul și cu filmul jucat, celelalte mari ramuri ale cinematografului, animația se particularizează în ceea ce privește **obiectul filmării**: el nu e preexistent filmului – spune printre rânduri citatul de mai înainte – așa cum sunt înfățișările realității captate și elaborate de documentar, așa cum e actorul, individualitate artistică distinctă, „releul" de care se folosește regizorul unui film jucat. Prevalându-se de această neîngrădită libertate poetică, cinematograful de animație își creează lumea autonomă unde totul devine cu putință, universul mereu surprinzător unde suprema forță motrice o constituie creionul, pensula, cum remarca Béla Balázs. Substanța acestei lumi – spunea el referindu-se la desenul animat – este linia, iar limitele ei le ating pe cele ale graficii. În niciun chip nu trebuie să se înțeleagă de aici că filmul de animație ar reprezenta un fel de subspecie a artelor plastice și, în *Arte e tecnica del film*, Chiarini avea întru totul dreptate să respingă metafora „Disney e un Rafael al prostului gust" nu ca pe o reflecție critică inexactă, ci ca pe un nonsens teoretic. Animația păstrează nealterate câteva caracteristici esențiale ale cinematografului, de la dinamismul permanent și accentuat la posibilitățile corelațiilor audiovizuale, sporite mai ales de aplicarea asincronismului și de practicarea asocierilor ritmice. Rolul creator al aparatului de filmat nu-și pierde din importanță, chiar dacă Len Lye și Norman McLaren s-au dispensat uneori de camera de luat vederi.

Desenul animat poate arăta nu numai configurații plastice gata făcute, ci și procesul nașterii, structurării, devenirii lor, astfel încât

formele de pe ecran nu mai sunt simple **fapte grafice**, ci **evenimente grafice**, după spusele lui Balázs; prezentă la cei mai mulți dintre marii autori, oroarea de finit și de static vine să exprime realitatea profundă a animației, proteismul ei. Întreaga istorie a cinematografului de animație ne apare, de altfel, ca o îndârjită tentativă de eliberare de sub tutela artelor figurative. Inițial, desenul animat copiase servil vignetele din reviste, păstrând simbolurile lor precis codificate, reținând îndeosebi efectele caricaturale. Filmele lui Émile Cohl îi vor revela adevărata natură: transformismul vizual, necontenita metamorfoză a formelor și a liniilor, creatoare de surprize suav-poetice, de savuroase gaguri burlești sau de mici metafore ironice, înfăptuind o revoluție similară celei provocate în filmul cu actori de trucajele lui Méliès, mijloace ale manevrării libere a spațiului și timpului, mijloace prin care s-a operat trecerea de la reproducere la creație. Ruperea, violenta îndepărtare a animației de grafică – aceasta e achiziția fundamentală a experiențelor lui Cohl, acesta e sensul în care va evolua filmul de animație până astăzi, până la McLaren, ale cărui cuvinte merită să fie amintite încă o dată pentru clarviziunea lor: „Animația nu e arta desenelor în mișcare, ci arta mișcărilor desenate. Ceea ce se întâmplă între imagini e cu mult mai important decât ceea ce există în fiecare imagine. Animația devine, așadar, arta de a mânui intervalele invizibile dintre imagini". Scuturându-se de amintirea originilor, cinematograful de animație face primul pas pe calea cuceririi mijloacelor proprii, pentru a căpăta, apoi, conștiința deplină a puterilor lui de a integra realitatea, de a materializa fantasticul, de a vizualiza abstracția conceptului, pentru a ajunge la acel limbaj suplu pe care îl stăpânesc Vukotić și Dunning, McLaren și Hubley.

Filmul de animație permite înfăptuirea visului drag tuturor cineaștilor: reducerea distanței dintre gândire și realizare. Regizorul de animație exercită un control aproape suveran asupra materialului cu care lucrează, el are șansa de a se putea exprima direct, fără acele numeroase medieri la care e silit să apeleze regizorul filmului cu actori. El se bucură de avantajul de a da operei, nemijlocit, o intonație personală. Iată de ce explozia stilurilor individuale s-a produs vertiginos în câmpul animației, iată de ce analiza stilurilor s-a impus aici mai puternic, suscitând o amplă literatură critică. „Pentru critica desenului animat – spune pe drept cuvânt Marie-Thérèse Poncet, cunoscuta specialistă franceză în domeniu – stilul constituie, fără îndoială, unul dintre criteriile cele mai convingătoare", adăugând

însă, imediat, o observație derutantă: „Problemele care înconjoară stilul filmic de desen animat sunt aceleași ca și în literatură". E vorba, desigur, nu de o imposibilă asimilare a stilului cinematografic cu cel literar, ci de exigențele generale pe care le presupune noțiunea: ideea de originalitate, de unitate, de organicitate. Altfel, discuția se poartă într-un orizont propriu: elementul stilistic formativ îl constituie desenul (faimosul stil în O al lui Disney sau nu mai puțin faimosul stil în I cultivat de cineaștii de la U.P.A., de pildă), culoarea, cu toate posibilitățile ei de metamorfoză, intuite pentru întâia oară de către Disney, formula de animație („animația spasmodică", de exemplu, inventată de McLaren). În cazul animației în volum, contează tot plastica și animarea păpușii /obiectului, cu mențiunea particulară că aici originalitatea stilistică se naște și din intuirea posibilităților pe care le oferă fiecare material folosit – lemnul la Trnka, cristalul și lâna la Tyrlova, plastilina la Bertrand și Painlevé – , din exploatarea lor subtilă sau din sfidarea lor orgolioasă. Linia incisivă, desenul epurat, simplitatea rafinată a culorii individualizează net filmele lui Yoji Kuri, după cum violența și puritatea plasticii lor regăsesc stilul vizual al întregii școli cinematografice din jurul lui Kurosawa și Mizoguchi.

La Norman McLaren, animația reductivă, dansul exuberant al liniei, constelațiile mereu vii și mereu schimbătoare pe care le alcătuiesc formele participă din plin la stabilirea fizionomiei stilistice a operelor, fie ele exerciții figurative, fie exerciții de grafism abstract. Originalitatea de stil pe care o are *Marea zidire*, eseul poetic inspirat lui Ion Truică de legenda Meșterului Manole, vine în egală măsură din stilizarea energică a liniei, din hieratismul desenului, dintr-o anumită delicatețe de frizã a lui, din noblețea culorii, pură și concentrată, însuflețind fundalul al cărui cromatism evocă lemnul vechi, din animația zgârcită în efecte, ușor sacadată, menită să strecoare sugestia dramatică. În *Visul unei nopți de vară* al lui Trnka, fastul, feeria vizuală se întâlnesc cu o fericită animație antinaturalistă, descătușată de vechea obsesie a fidelei asemănări, o animație capabilă să transforme mișcarea păpușii într-un adevărat balet. Atrăgând în discuție doar elementele formative ale stilului, de natură figurativ-cinetică, suntem însă departe de a cuprinde fenomenul în reala lui complexitate. Circumscrierea stilului rămâne incompletă fără înțelegerea componentei sonore ca valoare structurală a expresiei, cel puțin în cazul anumitor autori și școli. Puterea incantatorie pe care o au unele opere abstracte ale lui McLaren – ca, de pildă,

Linii orizontale sau *Linii verticale*, lapidare poeme ale mișcării – derivă din desăvârșita fuziune a ritmurilor vizuale și auditive. Dincolo de naivitatea inerentă unei programatice ilustrări a muzicii, desenele animate din seria *Silly Symphonies* a lui Disney reușesc, în câteva pasaje, să stabilească o corespondență mai fină între forma optică și elementul sonor, regăsind astfel vechea intuiție a lui Fischinger și deschizând drumul numeroaselor încercări de astăzi. Inovația stilistică adusă de Bosustow și de producția U.P.A. constă nu numai în înglobarea cuceririlor picturii și graficii moderne, nu numai în respingerea polemică a plasticii disneyene, ci și într-o nouă concepție asupra coloanei sonore, implicând expresivitatea muzicii de jazz sau experiențele rumoriste familiare practicii radiofonice.

De la desen la culoare, de la tipul de animație la tipul de efect sonor, fiecare element de limbaj devine susceptibil de a fi purtătorul sarcinii stilistice. A întocmi „catalogul complet și ideal" al factorilor stilului, a propune o definitivă ierarhizare a lor rămâne o încercare zadarnică, pentru că fiecare stil cristalizat constituie, în ultimă instanță, o compoziție unică, de o ireductibilă originalitate. Ceea ce contează e unitatea lui, asigurată întotdeauna de prezența unui principiu poetic general, atotstăpânitor. Stilul disneyan, atât de desconsiderat astăzi de către unii, are cel puțin meritul omogenității. Prin fiecare element component, fie el tiparul armonios al desenului, reductibil la cerc, fie el cromatismul delicat, inspirat de cartea poștală ilustrată și de cromolitografia populară, acest stil se supune categoriei centrale cu care operează Disney: grațiosul.

(„Magazin Cinema", 1976)

ÎNCOTRO, MUSICALUL?

După triumful lui *Broadway Melody 1929*, despre care scrisese entuziast Jean-Georges Auriol, **musicalul** ajunge la o înflorire nebănuită și, în '30–'35, întreg cinematograful american pare subjugat de mirajele somptuoase ale filmului-revistă. *Broadway Melody, Gold Diggers, Paramount on Parade, Big Broadcast* continuă în serii ani de-a rândul, publicul își aclamă noii idoli – Bing Crosby, Fred Astaire, Ginger Rogers, Eleanor Powell. Apar câteva filme, *Strada 42* al lui Lloyd Bacon, *Amanda* lui Sandrich, *Marele Ziegfeld* al lui Robert Z. Leonard, care vor deveni emblemele stilului tradițional. Se încearcă toate formulele,

filmul coregrafic al lui Berkeley, baletul nautic al lui Esther Williams, ice-show-ul în care patina Sonja Henie, se caută cu fervoare extravaganța, insolitul. Cu aceste lumi sclipitoare și iluzorii, imaginate parcă de un Méliès necunoscut, cinematograful își amintește o clipă copilăria, regăsindu-și candoarea și nevoia de povești.

Marea eflorescență din anii '30 fusese prima reacție a cinematografului în fața teatralismului resuscitat de apariția sonorului. Musicalul făcea elogiul mișcării, o redescoperea ca principiu vital al limbajului și, nu mai puțin, ca efect spectacular. Dinamică, mișcându-se într-un spațiu fără limite, camera poate crea viziuni inedite, inaccesibile altfel, asupra spectacolului, evoluând odată cu dansatorii, contemplând în zbor de pasăre desenul complicat al coregrafiilor. Se petrece o penetrare în balet, cum bine s-a spus. Bazat pe tehnici diverse, muzică, dans, pantomimă, hibrid la început, musicalul ajunge să închege un tipar. Formula consacrată în jurul lui '30 se bizuie pe existența unor numere de fapt autonome, înșirate pe firul unui subiect-pretext sau legate prin simplu comperaj. Abia cu filmele lui Gene Kelly, Minnelli, Stanley Donen, spectacolul e integrat organic în țesătura intrigii, acum mai robustă și mai savantă. „Dansul și drama sunt frați buni. Pentru a crea dansul, în cinema trebuie să pleci de la intrigă dacă vrei să obții un lucru care să aibă vreun raport cu lumea de azi", spune Kelly într-un interviu.

Mitologia genului a impus ca erou dansatorul. Dansul, ca și cântecul, e un mod firesc de comportare, de reacție la mediu, de exprimare a pasiunilor și, în acest sens, se poate spune, cred, că Charlot e un precursor, Charlot care își descumpănește adversarul și se protejează dansând. Dansatorul are, întocmai ca eroul comediei burlești, o puritate infantilă, afectele lui sunt elementare. Nota particulară este extrema plasticitate corporală și ea îl transformă într-un fel de duh care sfidează legile fizicii. (Astaire rămâne marele maestru al stepului, această matematică vertiginoasă). Vitalitatea, energia, forța sunt cele ale unei ființe fabuloase și, în *Hanul melodiilor*, Fred Astaire, dansând printre scânteierile pocnitorilor de carnaval, e o zeitate a electricității.

Musicalul operează cu șabloane, de la un subiect la altul variațiile sunt infinitezimale. Revin mereu avatarurile pregătirii unei reviste, cu lanțul ghinioanelor financiare, capriciile impresarului, punerea premierei în primejdie, substituțiile salvatoare, triumful final. Eroinele, grațioase și pure, cu talent ignorat, devin din

mărunte figurante staruri orbitoare, după ce înfrâng neîncrederea producătorului ori invidia vedetelor ofilite. „Căutătoarele de aur" obțin întotdeauna un soț miliardar. Orice poveste se încheie fericit și, ca în basm, binele (adică talentul, tinerețea, frumusețea) învinge. Întâmplările sunt tratate adesea într-o cheie comică –de altfel, contaminarea cu comedia bufă, de salon, începuse devreme, din primii ani ai musicalului și poate fi observată până astăzi, la Danny Kaye, Negulescu. Tehnica încorporării numerelor coregrafice sau muzicale apelează la câteva alibiuri – evocarea începuturilor în artă ale eroilor, de regulă obscure și anevoioase, nașterea unei idei de spectacol, când personajele imaginează spontan momentele viitoarei reprezentații, visul. Canoane există și în folosirea limbajului, câteva mișcări de aparat, câteva unghiuri fiind aproape obligatorii în decupajul baletului. Șirul fetelor înclinând capul la trecerea obiectivului e filmat în lungi travellinguri; se practică mișcările pe verticală pornind de la un detaliu. Văzute în plonjeu, trupurile dansatorilor figurează, în compoziții obsedate de simetrie, profuzii vegetale, ciorchini somptuoși, fluturi fabuloși, petale mirifice sau desenează geometrii ciudate. Un semn de punctuație cinematografică, volet-ul, poate deveni pretext pentru jocul decorativ, cu pătrate, romburi, cercuri mobile, al imaginii, ca în *Jocul stelelor* al lui Marshall.

Musicalul caută efecte izbitoare de plastică. De aici vine gustul pentru decoruri translucide de sticlă, de metal strălucitor, pentru oglinzi în care dansatorii se multiplică la nesfârșit, pentru pardoseli colorate răsfrângând siluetele, pentru umbre, ecleraj extravagant și trucaje. Decorul cultivă un soi ingenuu de baroc. Repertoriul opulenței scenografice rămâne neschimbat: scări duble sau în spirală pe care coboară dansând eroul, draperii, coloane, living-room-uri luxoase, grădini luxuriante cu statui și fântâni arteziene, piscine. Apar adeseori spațiile exotice – fumătorii de opium, mici ceainării chinezești, stradele înguste din porturi asiatice – sau ambianțe pitorești de periferie în care prostituate, proxeneți, perechi sfioase de îndrăgostiți își dansează teama sau iubirea. Preferința pentru dimensiunea enormă dă scenografiei o notă dintre cele mai caracteristice. Obiectele capătă proporții gigantice (suprarealism genuin, crede Ado Kirou): dansatorii evoluează printre evantaie imense, bat step pe tobe uriașe, pe claviatura vastă a pianelor. Delirul plastic din '30 o memorabil.

Kelly este un autor, unul din puținii pe care îi știe întreaga istorie a comediei muzicale. Coregraf (nu mai puțin important decât Busby

Berkeley sau Robbins), dansator, actor, cântăreț, regizor. *Cântând în ploaie* e un omagiu adus naivității musicalului tradițional și, în același timp, o reflecție asupra poeticii genului. Kelly întoarce spre timpurile primelor musicaluri o privire secret amuzată. Sunt prinse sub o lentilă ironică tipurile caracteristice, vamp-ul neguros, sofisticat și aristocratic, sau vedeta fâșneață și mondenă, atmosfera recepțiilor hollywoodiene, cu serpentine, cu ploaie de confetti și cu dansatoare care sar din torte, delirul mulțimii de admiratori la trecerea starurilor spre Chinese Theatre, publicitatea, turnarea ultimelor filme mute. Povestea reface cu grație malițioasă subiectul stereotip al comediilor din epoca lui Ziegfeld, întorsăturile convenționale ale intrigii. Câteva dansuri, mai ales ultimul (tânărul bătând la ușa impresariatelor de pe Broadway), în decoruri tipice, desfășurând un mare ansamblu de balerini, cu jocuri bogate de lumini, citează formulele mai vechi nu fără o scăpărare de umor. Într-un pasaj policrom ca un caleidoscop se evocă, cu zâmbete subțiri, moda din '27. Ironia lui Kelly are o anume blândețe, e gentilă, tandră aș zice, și nu văd cum se poate vorbi de sarcasm și cum se poate apropia filmul de „factura caustică autoparodică brechtiană" de care pomenea cineva într-un articol mai vechi din revista noastră. Parodia respiră nostalgie, farmecul filmului vine din lirismul vetustății, lirismul care tulbură în *Judex* când Franju își amintește lumea lui Feuillade.

Dansul și cântecul sublimează stările sufletești și mișcă personajele într-o lume poetică, într-un tărâm al fanteziei. Duetul cu Katy, pe platoul trezit din încremenire, respiră un lirism suav – sub ochii noștri, mașinării, reflectoare, fundaluri pictate încep să-și trăiască viața lor misterioasă și decorul cuvintelor de dragoste ale eroilor vor fi norii, stelele, ceața. Dansul cu Cyd Charisse, plutind dematerializată într-un spațiu alb și infinit, are o aură fantastică. Ca puține alte filme, *Cântând în ploaie* ajunge să exprime întreaga jovialitate a genului, spiritul său ludic. Ca să alunge posomorârea lui Don Lockwood, Edmond improvizează dansul cu manechinul – superbă invitație la veselie. Lecția de dicție se transformă treptat într-o dezlănțuire frenetică: Kelly și O'Connor răscolesc încăperea, distrug mobilele, îl năucesc pe profesor, totul cu verva explozivă și nebunia crescândă a personajelor din slapstickuri. Secvența care a sugerat titlul filmului este fără îndoială o pagină de antologie. Eroul, fericit, trece pe străzi inundate de ploaie și dansează, se lasă mângâiat de șuvoaie, se agață copilărește de un felinar, împrăștie apa de pe pavaj în jerbe

strălucitoare. E o adevărată voluptate a ritmului, o beție nesfârșită a mișcării, o exultație elementară, întrezărită și altădată în musical, dar numai acum erupând din plin. *Cântând în ploaie* izbutește un miracol – să ne facă bucuroși. Aici stă, poate, secretul rezistenței în fața timpului pe care o are filmul lui Kelly.

Musicalul s-a devitalizat prin stereotipie și în bună măsură a făcut loc maculaturii. Am văzut cu toții nu puține filme de un gust îndoielnic și fără nicio urmă de har. *Băieții de la tonomat* sau *Ea va râde*, să zicem, sunt filme care își propun să lanseze câteva melodii, să facă popular un cântăreț și nu au decât o singură lege – povestea va fi adusă din condei astfel încât scenele vor ilustra pur și simplu textul cântecului, melodiile, cât mai multe, fiind înghesuite fără noimă. Divertismente ieftine au fost și încercările noastre, comedii din care lipsește duhul, musicaluri din care lipsește imaginația. (Doar *Pantoful Cenușăresei* al lui Jean Georgescu are o anume ținută). Izgonind cinematograful, arta, filmul muzical e o adevărată mină de aur a negustoriei și riscă să devină un imperiu al trivialității.

Mulți văd în filmele lui Minnelli, Gene Kelly, Stanley Donen primele semne ale resurecției, încercări de a restitui genului o demnitate pierdută. Alături de *Cântând în ploaie* și *Un american la Paris* trebuie puse filmele de televiziune ale lui Averty, funambulești și tehniciste, cu invenții plastice surprinzătoare, *West Side Story* al lui Robert Wise, extraordinară stilizare și interpretare ritmică a formelor și – poate – *Domnișoarele din Rochefort* al lui Demy, care încearcă să facă banalitatea feerică. În locul bizareriei fastuoase și al imaginilor de Epinal, vom găsi mai multă gravitate, o distanțare ironică față de obiect sau încercarea de a poetiza cotidianul. Există mai multă rigoare și mai multă simplitate, mai puțin convenționalism, tot atâta poezie. Disimulate ori nu, procedeele, tehnicile tradiționale, au fost reluate adeseori. Candoarea vechiului musical rămâne însă o nostalgie.

(„Cinema“, nr. 10, 1968)

GENUL SCURT S-A IMPUS!

Atracția pe care o exercită asupra unora – printre care mă număr – **filmul-scheci** ține, cred, de ingeniozitatea construcției, de spectacolul ordonării riguroase a discursului, de această sclavie benefică pe care o instaurează exigențele compoziției. Dacă primele musicaluri

sunt filme-omnibuz în care se alătură printr-un comperaj primitiv numere coregrafice, scene din spectacole shakespeariene și evoluții acrobatice, filmele lui Duvivier, între care *Carnet de bal* e faimos, au dat pilda unei mari abilități dramaturgice. Dar filmul-scheci și-a câștigat cu adevărat titlurile de noblețe, a învins prejudecățile și reticențele (puriste) numai atunci când neorealiștii au făcut dintr-o simplă culegere de nuvele un **spectacol organic**, lipsit de artificii, disprețuind pretextul. În *Paisà*, Rossellini reface cronica eliberării Italiei privind evenimentele dintr-o multitudine de unghiuri și filmul, traversând o diversitate caleidoscopică de întâmplări, de fapte, de realități, recompune imaginea unitară, amplă, a procesului istoric. Fiecare povestire – povestea soldatului și a copilului, cea a fetei ucise de naziști, istoria prostituatei, episodul din mănăstire, de o tandrețe felliniană, reportajul luptelor de stradă la Florența sau nuvela partizanilor de pe Po, scrisă cu o forță epică ieșită din comun – are o funcționalitate precisă în arhitectura întregului; diverse ca factură, epice sau lirice, ficțiuni sau documente, nuvelele stau sub semnul unei profunde coerențe stilistice, stau sub aceeași zodie a expresiei austere, nude. Această articulare a filmului într-o suită de episoade distincte, această organizare a discursului într-o compoziție „stelară", nervoasă, reportericească, semnifică o magnifică renunțare la o anume convenționalitate pe care poetica școlii de la Roma o înscrie printre marile ei victorii. *Dragostea în oraș* – un film incisiv, de o extraordinară densitate a observației realiste – e o anchetă minuțioasă desfășurată în medii diverse, o pagină de sociologie în spiritul acelui neorealism integral pe care îl visa Cesare Zavattini. Tristețile și bucuriile mărunte ale unei sărbători populare, ecourile înspăimântătoare ale unui anunț matrimonial, reconstituirea unei sinucideri neizbutite ai cărei actori au trăit drama, un episod din existența mizerabilă a prostituatelor sau „faptul divers" al părăsirii unui copil, vor constitui materia unor reportaje acute, vii, concentrate. *Dragostea în oraș* e un nou triumf al conciziei.

Cele mai bune dintre încercările mai noi – scheciurile lui Wajda și Truffaut din *Dragostea la douăzeci de ani* sau scheciurile lui Fellini și De Sica din *Boccaccio '70* (singurele, poate, care ne trimit la spiritul autorului italian) – spun încă o dată acest adevăr simplu și bine cunoscut: scheciul constituie o excelentă **școală a lapidarității**. Dimensiunea relativ restrânsă a unei nuvele obligă cineastul la o extremă rigoare, îl constrânge să scrie concentrat, îl învață ce e densitatea.

Cu mulți ani în urmă, Jean Georgescu adusese pe ecran câteva dintre schițele lui Caragiale (într-un film ignorat azi, pe nedrept, ca de altfel și *Directorul nostru*). *Anotimpuri* al lui Savel Stiopul continua experimentarea formulei (ai cărei sorți de izbândă se anunțaseră și puteau fi chezășuiți de o tradiție literară bogată) aplicând-o la un subiect original. Ultima încercare – *De trei ori București* – a survenit după un lung timp de așteptare. După cum se vede, cineaștii care s-au lăsat ispitiți de un asemenea exercițiu sunt puțini. Și rezultatele? Dacă scheciurile din *Anotimpuri* erau inegale ca valoare, schițele din filmul despre București sunt egale în stângăcie și primitivism. Dacă filmul lui Stiopul urmărea să parvină la unitate printr-o metaforă-regentă, episoadele lui Iacob, Gopo, Horea Popescu nu știu să folosească resursele bogate ale pretextului și imaginea Bucureștiului însumată din cele trei schițe e convențională, confecționată fără prea multă bătaie de cap. Fiecare din cele patru schițe din *Anotimpuri* recompune la o scară miniaturală un univers: cel al copilăriei, grațios, suav, cu o ușoară colorație onirică, cel al adolescenței (cu o puritate, din păcate, banală, curentă), cel al vârstei adulte cu pasiunile ei arzătoare și anxietățile ei erotice, cel al bătrâneții, aflat în proiecția senină, calmă, a morții iminente. Coerența episoadelor din *Anotimpuri* vine dintr-un anume lirism cosmic, pe care realizatorul îl mărturisește în destule pasaje.

E păcat că având un Caragiale în literatură, având scriitori tineri care excelează în schiță și nuvelă, nu ne exersăm mai mult în genul scurt al cinematografului. Ar fi un exercițiu, printre altele, foarte util unora dintre regizorii de la studioul „București", ispitiți prea adesea de păcatul diluției.

(„Cinema", nr. 3, 1969)

O „MINĂ DE AUR": VEDETELE MEXICANE

Cu o înclinație spre pasionalitatea paroxistică și spre delirurile barocului rareori egalată, **melodrama** mexicană desfășoară în fața ochilor noștri întreaga hartă a genului, cea pe care o schițase, de fapt, Douglas Sirk atunci când spusese că „cinematograful e sânge, lacrimi, violență, ură, moarte și dragoste". Îndelungată, bogată, ajunsă la apogeu în anii '40–'50, experiența autohtonă nu se abate nici de la o altă regulă de fier a melodramei, aplicată pe toate meridianele și în

toate timpurile: universale sau locale, filoanele, miturile, formulele expresive, tipologia și ambianțele ei preferate nu pot fi disociate de prezența actorilor exponențiali, hărăziți să-i întrupeze spiritul și stilurile. Instituționalizarea actorului, ridicarea lui la rangul de vedetă a genului nu constituie doar un rezultat al calculului negustoresc, ci și un răspuns dat așteptărilor secrete ale marelui public, subjugat dintotdeauna de spectacolul sentimentelor fruste și clocotitoare. Starurile mexicane îl joacă într-adevăr „așa cum trebuie".

Dolores del Rio

După ce își cucerise un loc demn de invidiat pe firmamentul hollywoodian, Dolores del Rio devine, la întoarcerea în patrie, una dintre actrițele favorite ale lui Emilio Fernández și partenera lui Pedro Armendáriz. Sub bagheta lui „El Indio", cuplul apare – între 1943 și 1949 – în *Floare de câmp*, *Maria Candelaria*, *Abandonatele* și *Neiubita*, filmele mai mult sau mai puțin melodramatice, cu veleități de polemică socială și cu ornamente etnografico-folclorice, care contribuie la stabilirea reputației internaționale a regizorului. Dintre ele, *Maria Candelaria* și *Neiubita* reușesc să strunească efectele senzaționaliste, să evite extravagațele artificioase ale imaginației scenaristice și să stăvilească întrucâtva vârtejul de pasiuni elementare și incandescente ale eroilor, atât de des întâlnite în dramoleta indigenă „clasică". În schimb, *Abandonatele* respectă cu sfințenie ticurile ei cele mai stridente. Istoria povestită aici vorbește de la sine: părăsită de bărbatul iubit, ostracizată de cei din jur, Margarita e adăpostită de prostituate cu inimă de aur, aduce pe lume un băiețel, apucă pe drumul pierzaniei, își crește copilul cu enorme sacrificii; se îndrăgostește de un bogat și falnic general, dar își vede fericirea distrusă când acesta – un răufăcător, de fapt – este răpus de oamenii legii; intră în pușcărie, iese după amar de vreme și își reia „vechea meserie" ca să poată plăti studiile de avocatură ale fiului său; la prima lui pledoarie – bineînțeles, strălucită – junele nu-și va recunoaște mama în mulțimea care asistă, cuprinsă de admirație, la triumful noii stele a baroului. Descurajată de o partitură pe cât de prăfuită, pe atât de rudimentară, Dolores del Rio e învinsă de Margarita: actrița cade mereu într-un patetism ieftin și în dulcegărie. *Maria Candelaria*, o poveste de dragoste petrecută în decorul idilic al satului mexican, uneori lacrimogenă, alteori cu adevărat dramatică, și *Neiubita*, strămutare a piesei lui Benavente din

universul castilian în cel autohton, profită însă de o interpretare mai sobră, chiar dacă ea oscilează între convenționalism și autenticitate. Destule pasaje din *Maria Candelaria* dovedesc sensibilitatea cu care del Rio știe să-și portretizeze vulnerabila, delicata, hieratica eroină.

Libertad Lamarque

Silită de dictatura peronistă să ia calea exilului, Libertad Lamarque, vedeta numărul unu a melodramei argentiniene, cântăreața de tangouri intrată în legendă, e primită cu brațele deschise în studiourile mexicane. Nici nu se putea altfel, de vreme ce popularitatea câștigată nu numai în țara natală, ci în întreaga America Latină reprezenta chezășia succesului comercial: în 1947, *Singurătate* al lui Zacarias umple sălile de suspine, cum o vor face aproape toate povestioarele sentimentale jucate de imbatabila „Dona Libertad", de la *Femeia X* al lui Soler la *Soție sau amantă* al lui Alfonso Corona Blake. Timp de peste un deceniu, Lamarque va întruchipa, cu același aer distins și cu aceleași experte trucuri actoricești, icoana nefericirii în amor, a nobleței sufletești călcate în picioare, a purității batjocorite etc. etc., sub supravegherea meseriașilor care au izbutit să transforme dramoleta autohtonă într-o desăvârșită mașină de stors lacrimi: Miguel Zacarias și Tito Davison, Julián Soler și Roberto Gavaldón. Preferința actriței se îndreaptă spre melodrama familială. Într-o serie de filme construite pe motivele eterne ale filonului (trădarea fidelității conjugale, înstrăinarea copiilor de părinți, devoțiunea maternă dusă până la sacrificiu ș.a.) și infiltrate de obsesia moralizatoare a „pildei", Lamarque dă viață imaginii înduioșătoare a soției și/sau mamei sortite suferinței. În nicio altă zonă a melodramei mexicane, bunele sentimente și ideile generoase nu funcționează mai eficient ca arme ale șantajului emoțional exercitat asupra spectatorului.

Maria Félix

Cu fotogenia chipului ei exotic, cu silueta ei sveltă, cu impresia puternică pe care o degajă „prezența" actriței, o prezență care va atrage atenția unor cineaști ca Renoir, Buñuel sau Bardem, Maria Félix domină douăzeci de ani de cinematograf autohton. Încă din 1942, când Miguel Zacarias realizează *Stânca sufletelor,* iar Felipe Castillo *Maria Eugenia*, melodrama ocupă o bună parte din filmografia

starului: melodrama inspirată de viața imediată și cea înscrisă în cadru istoric (în epoca Revoluției, de pildă), melodrama plasată în universul țărănesc și cea cantonată în lumea burgheză, melodrama primitivă și „melodrama de lux", lucrată cu un anumit rafinament stilistic. Cu subiecte încropite de fabricanții locali de scenarii ori împrumutate din literatura națională și străină, de la Stefan Zweig la Blasco Ibánez, de la Dumas-fiul la Pierre Benoit, filmele Mariei Félix adună sârguincios multe dintre schemele, de diverse naturi, ale genului. Notez doar câteva: jertfa mută adusă pe altarul dragostei curmate de boala necruțătoare (*Camelia* al lui Gavaldón); moartea eroinei în trenul luat cu asalt tocmai de oamenii logodnicului ei, săteni răsculați (*La escondida* al aceluiași regizor); uciderea propriului amant făptuită de mama hotărâtă să-și salveze fiica din mrejele lui (*Dona Diabla* al lui Davison); rivalitatea în iubire (*La Cucaracha* al lui Ismael Rodriguez). Sacrificiul sentimental, maladia, hazardul, răzbunarea pasională sunt tot atâtea fațete ale Destinului, simbolul tutelar al melodramei de ieri și de azi, pe care eroinele Mariei Félix îl înfruntă sau îl îndură.

Actrița își alege de obicei rolul de femeie fatală. Arhetipul capătă, însă, o anume colorație personală, datorată nu atât temperamentului arzător al lui Félix, cât mai cu seamă notei de feminitate energică, semeață, orgolioasă, voluntară, „bărbătoasă", pe care i-l imprimă interpreta. Unul dintre filmele ei mai vechi, regizat de De Fuentes, se intitulase, sugestiv, *La devoradora*. În *Dumnezeu să mă ierte* al lui Davison, Félix continuă să fie o inegalabilă „devoratoare de bărbați". La fel stau lucrurile și în *Dona Diabla*: dezamăgită de soț și trădată de amant, rănită în sentimentul matern de ibovnicul dornic să-i seducă fiica, eroina devine o diavoliță, cum zice titlul melodramei, o femelă fără scrupule, înverșunându-se să provoace cele mai crunte ravagii în viața bărbaților fascinați de magnetismul ei. Acest „portret-robot" al vampei, așa cum îl desenează Félix, suportă, desigur, nuanțări de la caz la caz, dar chiar și filmele sensibil îndepărtate de model păstrează măcar una din trăsăturile lui. Bunăoară, versiunea modernizată a *Damei cu camelii*. Camelia, celebra actriță de teatru, respinge la început dragostea lui Rafael, nu mai puțin celebrul toreador, îi ia în derâdere sentimentul. Bărbatul nu se dă însă bătut și trufașa femeie sfârșește prin a-l iubi cu adevărat, moment din care melodrama lui Gavaldón sare din poncif în poncif, până la marele clișeu din secvența finală: doborâtă de o boală fără leac, Camelia, aflată pe scenă unde

interpretează *Dama cu camelii*, moare de-adevăratelea, dar nu în brațele partenerului de spectacol, ci la pieptul lui Rafael, țâșnit pe podium pentru o ultimă și patetică declarație amoroasă. Maria Félix joacă aici cu brio, un brio manierist.

Jorge Mistral

Niciuna din principalele vedete masculine ale epocii, de la Emilio Fernández la Pedro Armendáriz, de la Arturo de Córdova la Pedro Infante, nu ocolește melodrama. Începând din 1950, o nouă forță vine să susțină prosperitatea genului: Jorge Mistral. Junele-prim spaniol e cap de afiș în melodrame conjugale, sociale, religioase etc., alături de staruri ca del Rio, Lamarque și Félix sau împreună cu actrițe de renume ca Marga López, Gloria Marin și Silvia Pinal. Cu prestanță și asprime virilă, atribute de natură să-l așeze în seria actorilor care propun – pe ecranul autohton – mitul lui „el macho", Mistral își seduce publicul în *Camelia*, unde chipeșul Rafael convinge mai degrabă în momentele de ardoare romantică; în *Cabo de Hornos* al lui Davison, unde cuplul alcătuit cu Silvia Pinal mizează masiv pe erotism; în *Orhidee pentru soția mea* al lui Alfredo B. Crevenna, o dramoletă „ca la carte" pe tema adulterului; în *Abisul pasiunii*, lectura buñueliană a bine cunoscutului *La răscruce de vânturi*, lectură mărturisind pe alocuri preferințele stilistice ale cineastului: trimiterea la regnul animal, dramatismul peisajului natural, folosirea muzicii wagneriene. Numele actorului se leagă însă în primul rând de *Dreptul de a te naște*, melodrama meșterită în 1951 de Zacarias Gómez Urquiza. Filmul constituie unul dintre cele mai răsunătoare succese comerciale din întreaga istorie a cinematografului mexican. Nimic surprinzător: veritabil loc geometric al stereotipurilor genului, istoria tânărului medic prinde spectatorul în plasa, țesută cu dibăcia produselor similare indiene, a situațiilor-limită (cu răsturnările lor de rigoare), a revelațiilor senzaționale, a afectelor elementare bombastic exprimate, a conformismului în tratarea unor motive (viața de familie, raporturile sociale și rasiale, religia, avortul), a accentelor consolatoare, menite să contrabalanseze cruzimea Destinului. Nu e de mirare că *Dreptul de a te naște* are parte, în 1966, de un remake, realizat de inevitabilul Davison.

Sarita Montiel

Aflată din 1950 în Mexic, unde se dedică teatrului, cinematografului și televiziunii, Sarita Montiel pândește ocazia afirmării pe arena internațională. Norocul îi va surâde abia în 1957, când o melodramă cântătoare turnată în Spania, țara de baștină a actriței, înregistrează pretutindeni un uriaș succes de casă: *Ultimul cuplet* al lui Juan de Orduña exploatează forța de atracție erotică și talentul muzical al frumoasei spanioloaice, distribuită în rolul unei femei fatale, îndrăgostită foc de tânărul toreador ucis într-o coridă, sărăcită la masa de joc, bolnavă de ftizie, sortită să moară în brațele impresarului care o scosese, cu ani în urmă, din anonimat. Cu *Ultimul cuplet*, Montiel „devine pe neașteptate încarnarea supremă a kitsch-ului iberic și cel mai popular star de limbă spaniolă", scrie Paulo Antonio Paranagua. Până la filmul lui de Orduña, actrița apare în câteva torențiale melodrame mexicane, unele tipice pentru trivialitatea, estetic vorbind, a subproduselor genului. *Închisoare de femei* al lui Miguel Delgado și *Unde cercul se închide* al lui Crevenna sunt înțesate, fiecare, de poncife populiste. Delgado le însăilează grosolan: viitoare mamă, amantă a unui traficant trimis pe lumea cealaltă, Dora-Montiel o urăște din răsputeri pe Evangelina, femeia acuzată de moartea bărbatului, întâlnită printre deținutele din aceeași temniță; îndură persecuțiile nemiloase ale gardienei-șefe; își vede salvat nou-născutul de la o cumplită nenorocire, grație tocmai Evangelinei; rănită într-o încercare de evadare colectivă, mărturisește – în clipele agoniei – adevărul: ea fusese asasina odiosului bandit. Reluând șablonul bulevardier al triunghiului amoros, *Unde cercul se închide* desfășoară un întreg lanț de crime, iscate de gelozia patologică a ibovnicei – o eroină mistuită de patimi neînfrânate, o Sarita Montiel dezlănțuită histrionic. Violența atmosferei, exacerbarea sentimentelor și brutalitatea întâmplărilor din ambele filme nu valorează nici două parale.

Glorii locale

Dacă del Rio, Lamarque, Félix, Mistral și Montiel sunt vedete de talie mondială, dramoleta indigenă foiește de actori, nu mai puțin emblematici, care se bucură doar de o (imensă) glorie locală. În filmele înjghebate de Alberto Gout, Ninón Sevilla interpretează frecvent roluri de prostituată, de dansatoare de local rău famat, de aventurieră, toate variante ale aceluiași arhetip: „păcătoasa". La fel de

senzuale, eroinele jucate de Rosa Carmina, această „Rita Hayworth a Mexicului“, cum o răsfață înfocații ei admiratori, sunt nelipsite din cabaretul interlop, populat de gangsteri și de femei ușoare – una dintre ambianțele predilecte ale genului. Capabilă să înmoaie pe dată inima spectatorului, Marga López execută partituri trase parcă la șapirograf după cele încredințate lui Lamarque. Candoarea, drăgălășenia și, mai ales, smiorcăielile asigură faima Evitei Munoz, mica regină a lăcrămoaselor istorii cu copii. Nu mai pomenesc de vânjoșii actori prezenți în sângeroasele melodrame cu luptători de catch, cu boxeri și cu toreadori, atât de gustate de publicul larg. Nu mai amintesc de interpreții din nenumăratele melodrame (unele pur și simplu bigote) centrate pe figura tânărului preot sfâșiat între vocația sacerdoțiului și ispitele lumești. Mă opresc, căci ar fi de-a dreptul fastidios să trec în revistă alți și alți actori, altfel spus alte și alte veritabile „mine de aur“ pe care ecranul autohton le exploatează din plin: în cinematograful mexican din anii ’40–’50, industria lacrimilor e într-adevăr vastă și întreprinzătoare.

(„Noul Cinema“, nr. 6, 1994)

CINEMATOGRAFUL LA PERSOANA ÎNTÂI

Moment de ruptură, deopotrivă în plan estetic și economic, cu tradițiile anchilozate, „Noul Val“ francez se naște și își împlinește destinul sub zodia polemicii.

De-a lungul anilor ’50, ca de altfel și la începutul deceniului următor, mișcarea ideilor cinematografice, reazem deloc neglijabil al efortului de primenire a practicilor, va sta sub același semn: reacția violent iconoclastă, încercarea de a formula „programe“, mai mult sau mai puțin articulate ca propuneri doctrinare, pasionalitatea criticii de susținere sunt la ordinea zilei. Publicate mai ales în „Arts“ și în „Cahiers du Cinéma“, eseurile lui Truffaut păstrează acest ton combativ, au – câteodată – un aer profetic, servesc întotdeauna atitudinea partizană. Ele alcătuiesc „jurnalul de front“, aș zice, al bătăliei înverșunate pe care viitorul cineast și colegii lui o duc pentru regenerarea cinematografului autohton. Colțoasă, de o inteligență pătrunzătoare, încălzită la flacăra unei subiectivități orgolios afișate, plină de imaginație, eseistica lui Truffaut rămâne eseistica unui regizor care, deocamdată, are la dispoziție doar condeiul. Nu mi se

pare o exagerare să spun că reflecțiile asupra **filmului de autor**, atât de frecvente în paginile ei, anunță într-un fel sau altul liricul ciclu al lui Antoine Doinel.

Asumată cu lucidă cumpănire de Bazin și Leenhardt, cu entuziasm juvenil de Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, sprijinindu-se pe marile exemple străine și, nu mai puțin, pe ceea ce constituie filonul cu adevărat vital, chiar dacă restrâns, al producției franceze din epocă, discuția despre filmul de autor reprezintă un punct nodal în procesul de pregătire a „Noului Val". Ea profită de deschiderile operate în câmpul conștiinței teoretice și critice de Astruc și Bazin, eseiști de neîndoielnică autoritate și, lucru mai rar, capabili să trezească vocații, să mobilizeze forțele cinematografice aflate încă în pragul debutului ori abia intrate în arenă. Pentru Astruc, aparatul de luat vederi – instrument apt să exprime dialectica mentalului, cum va fi mai târziu în mâna lui Resnais – echivalează, ca suplețe, cu stiloul romancierului. Subtilele analize de text ale lui Bazin conțin, în filigran, o serie întreagă de clarificări și nuanțări privind noțiunile de limbaj și de stil. Asimilate pe scară largă de exercițiul eseistic, practicat cu o scăpărătoare dezinvoltură la „Cahiers du Cinéma", intuițiile lui Astruc și Bazin vin să atragă atenția asupra unor elemente și dimensiuni esențiale ale operei cinematografice, până atunci neglijate sau aproape neglijate de exegeza curentă: scriitura, stilul, ca peceți ale individualității creatoare. Ideea caracterului intens personal al filmului va deveni axa faimoasei **politici a autorilor**, formula, ca să nu spun conceptul, lansată de Truffaut în 1954, armă menită să sporească eficacitatea arsenalului critic de care dispun tinerii insurgenți. Dincolo de echivocurile și excesele ei, **politica autorilor** – observă Bazin trei ani mai târziu, în toiul discuției – consfințește recunoașterea „factorului personal drept criteriu de referință" precum și „postularea permanenței lui". Adăugând mereu noi argumente în favoarea acestei poziții, eseurile lui Truffaut nu vor înceta să înfățișeze ecranul ca oglinda secretă sau declarată a eului creator, cu alte cuvinte a regizorului.

Fertilă în zona practicii, căci nu va fi lipsită, în cele din urmă, de ecouri numeroase și substanțiale, discuția despre filmul de autor pune în lumină aspirația care îi unește pe toți cineaștii înrolați sub stindardul proaspetei mișcări: aspirația spre un **altfel** de cinematograf. Truffaut luptă în primele rânduri.

Apărut în 1954, provocând destule iritări, *O anumită tendință a cinematografului francez* contează ca întâia mare ripostă dată de noua

generație cinematografului tradițional, dominat de spirit rutinier, minat de o slabă aderență la real, un „cinematograf al scenariștilor" mai degrabă decât al regizorilor. (Să nu uităm una din victoriile „Noului Val": reevaluarea rolului pe care regizorul îl joacă în elaborarea filmului, considerarea lui ca factor fundamental al creației, nicidecum ca simplu tehnician, ca sârguincios ilustrator de texte scenaristice sau ca umil dispecer de energii creatoare, se vor datora tot **politicii autorilor** promovată de Bazin și elevii săi). Criticul pronunță sentințe extrem de aspre; uneori însă, judecățile lui păcătuiesc prin insensibilitatea la nuanțe. Jean Aurenche și Pierre Bost, dintre semnatarii de scenarii, Jean Delannoy, Claude Autant-Lara și Yves Allégret, dintre realizatori, sunt – între alții – simbolurile a ceea ce Truffaut numește „tradiția calității", altfel spus, producția comercială cu lustru profesional, mediocră, în cele din urmă uniformă. Gândindu-ne la mizeria scenariilor de astăzi, zice – fără ocol – polemistul, trebuie să-l regretăm pe Prévert; realismul psihologic pe care l-ar acredita regizorii pomeniți mai înainte nu e „nici real, nici psihologic". Alternativa la acest cinematograf confecționat, lipsit de vibrația sincerității, este reprezentată de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt. Toți sunt „**autori** care adesea își scriu singuri dialogurile, iar câțiva dintre ei inventează poveștile pe care le filmează". Truffaut ține să adauge, cu glas răspicat: „Nu cred în coexistența pașnică a «tradiției calității» și a «filmului de autor»".

Vigoarea polemică se regăsește intactă în eseurile consacrate „cinematografului la persoana întâi". Aici, Truffaut se ridică din nou împotriva academismului, vestejește din nou convenționalismul așa-numitului „cinéma de papa". În *Doar criza va salva cinematograful francez* (1958), prețioasă mi se pare, în primul rând, pledoaria pentru autenticitate. Elogiul filmărilor în plein-air ori în interioare reale amintește îndemnurile critice auzite în anii când italienii pregăteau explozia neorealistă, după cum, la fel de bine, el ar fi putut fi sugerat nu numai de salutara tentativă a lui Vadim din *Dumnezeu a creat femeia*, înregistrată de eseist, ci și de experiențele lui Melville (*Tăcerea mării*, 1947) și Varda (*La Pointe courte*, 1956). Apelul e energic, fără echivoc: „ Trebuie părăsite studiourile prea costisitoare (...) și invadate plajele scăldate de soare, unde niciun cineast (în afară de Vadim) n-a îndrăznit să-și instaleze aparatul de filmat. Soarele costă mai puțin decât reflectoarele și grupurile electrogene. Trebuie filmat pe străzi și chiar în apartamente adevărate; în loc de a mânji artificial

decorurile și de a așeza în fața lor cinci spioni patibulari, cum face Clouzot, trebuie să se filmeze istorii mai consistente, în fața unor ziduri realmente murdare".

Autenticitatea – precizează Truffaut – nu se mărginește, însă, la înfățișarea lumii obiectuale de pe ecran: „Dacă tânărul regizor trebuie să îndrume o scenă de dragoste, în loc să-i pună pe interpreții săi să repete dialogurile stupide ale lui Charles Spaak, mai bine și-ar reaminti discuția pe care a avut-o în ajun cu soția sa, sau – de ce nu ? – și-ar lăsa actorii să găsească ei înșiși cuvintele care le sunt familiare". Autenticitatea implică, după Truffaut, împlinirea unei exigențe capitale: regizorul este chemat să vorbească despre ceea ce știe bine, altfel spus despre sine. Accentul vizionar și noutatea revoluționară, atât cât sunt, ale eseisticii pe care ne-a lăsat-o părintele lui Antoine Doinel, stau tocmai în exaltarea inspirației autobiografice, în afirmarea, pe cât de netă pe atât de pasionată, a dreptului cineastului la destăinuire, la transcrierea experiențelor lui directe. În *Sunteți toți martori în acest proces: cinematograful francez e strivit de false legende* (1957), întâlnim o veritabilă profesiune de credință: „filmul de mâine îmi apare, așadar, și mai personal încă decât un roman individual și autobiografic, ca o confesiune sau ca un jurnal intim. Tinerii cineaști vor vorbi la persoana întâi și ne vor istorisi ce li s-a întâmplat – aceasta ar putea fi povestea primei lor iubiri sau a celei mai recente, trezirea conștiinței lor politice, o călătorie, o boală, serviciul militar, căsătoria, ultima vacanță – și e aproape cu neputință ca asta să nu placă, pentru că va fi ceva adevărat și nou (...) filmul de mâine va fi un act de iubire". Nu peste multă vreme de la publicarea acestui text incitant, Truffaut va realiza *Cele 400 de lovituri*, adevăratul său film de debut: cinematograful de autor, pe care îl visase ca eseist și pe care îl va sluji cu fidelitate, avea să capete o primă întrupare. Una dintre cele mai convingătoare din întreaga istorie a „Noului Val" francez.

(„Noul Cinema", nr. 9, 1991)

ACTORUL DE FILM: PROBLEME ALE TEORIEI ȘI PRACTICII NEPROFESIONISTULUI

Constituind una din practicile stabile ale cinematografului dintotdeauna și de pretutindeni, folosirea **actorului neprofesionist** a

mobilizat în repetate rânduri atenția criticii. Dincolo de prețioasele reflecții risipite în scrierile lui Serghei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Umberto Barbaro, Paul Rotha, Siegfried Kracauer, ca să citățm doar autorii de primă mărime, dincolo de mărturiile cineaștilor, discuția critică și teoretică a întârziat, însă, să se așeze în albia sintezelor ample ori să se fixeze în minuțioase cercetări analitice. Faptul e surprinzător. Pentru teoria filmului, experiența „cinematografului fără actori" rămâne o experiență interesantă chiar și numai pentru un singur motiv: problema neprofesionistului concentrează câteva din marile teme care au preocupat, de-a lungul întregii istorii a poeticilor cinematografice, reflecția estetică asupra actorului de film, de la afirmarea specificității „jocului pentru ecran" (altfel spus, fundamentarea teoretică a autonomiei actorului de film, în polemică directă sau indirectă cu actorul de teatru) la analiza diverselor ipostaze ale relației interpret-regizor (cu alte cuvinte, studiul actorului înțeles ca una din componentele acelei unități sistematice, ireductibile care este opera cinematografică). Oprindu-ne asupra câtorva momente-cheie ale discuției declanșate de „cinematograful fără actori", încercăm să nu pierdem din vedere acest orizont.

I. Cu antecedente în epoca de început a noii arte, găsindu-și o primă experimentare sistematică în filmele sovietice din anii ' 20, folosirea neprofesionistului stă la temelia practicii și teoriei tipajului susținute de Eisenstein și Pudovkin.

1) Aplicat încă în *Greva*, punct de pornire al multora dintre căutările expresive ale cineastului și operă-pilot a ceea ce s-a numit „școala clasică", tipajul eisensteinian pleacă de la sugestia teatrală a emploi-ului pentru a se constitui într-o expresie specific cinematografică. O prețioasă clarificare privind esența și genealogia „tipului" ne oferă mărturia lui Jay Leyda: „S.M.Eisenstein a declarat (...) că **tipajul** ar putea fi definit ca o prelungire modernă a Comediei dell'arte, cu cele șapte personaje de bază ale ei, care se multiplică la nesfârșit. Afinitățile nu țin de număr, ci de condiționarea publicului. La simpla apariție a lui Pantalone sau a Căpitanului, masca face ca spectatorii să știe imediat la ce să se aștepte. În filmele moderne, tipajul constă în necesitatea de a prezenta publicului fiecare nou personaj într-un mod atât de precis, atât de complet, încât el să poată fi recunoscut de la prima vedere și să poată fi receptat din primul moment ca un

element familiar atunci când apare din nou. Astfel, sunt stabilite convenții noi și imediate“[1]. Având „avantajul“ de a nu stăpâni nici cea mai mică noțiune de tehnică actoricească (suntem în anii în care Eisenstein nutrește încă teama superstițioasă că intervenția actorului profesionist ar împinge automat filmul în impasul teatralismului), ales în funcție de unicul criteriu al expresivității naturale, înzestrat cu puterea rezumativă a măștii, transformat în semn, tipajul reprezintă în mâna regizorului un simplu material de lucru: mai exact spus, interpretul contează doar ca element figurativ al filmului, ca marcă a scriiturii cineastului. Poziția lui Eisenstein se înscrie, astfel, într-o tendință bine precizată a practicii și teoriei actorului cinematografic, tendință susținută, cu inerente particularizări, de Delluc (teoreticianul actorului ca „mască“ însuflețită și sculptată de lumină), Lang sau Sternberg. Componentă esențială a construcției plastice a cadrului, obiect al mizanscenei (cum vor fi, de altfel, și actorii profesioniști din *Alexandr Nevski* și *Ivan cel Groaznic*), tipajul participă la însăși definirea structurală a operei cinematografice: el, observă regizorul sovietic, „conduce la un demers specific în ceea ce privește evenimentele incluse în conținutul filmului“[2], devenind unul dintre mijloacele stilistice care materializează aspirația, larg împărtășită în epocă, spre obiectivitatea de tip documentar.

1. Jay Leyda, reprod. în S.M.Eisenstein, *Le film: sa forme/son sens*, Paris, Bourgois Éditeur, 1976, p. 118

2. S.M.Eisenstein, *Le film: sa forme/son sens*, Paris, Bourgois Éditeur, 1976, p. 118

2) Pudovkin își începe demonstrația în spirit polemic, ridicându-se împotriva actorului de teatru manierist, atât de des întâlnit în vechiul cinematograf rus și în primele încercări ale filmului sovietic; cu machiajul lui evident, cu gesturile convenționale și cu mimica lui acuzată, cu „pozele“ grandilocvente pe care le adoptă, artificialul „Aktior Aktiorov“ – cum îl numise cândva, cu o savuroasă ironie, cineastul – rămâne unul dintre principalii agenți ai teatralizării filmului. Sensul mai adânc al acestui refuz apare limpede formulat într-un pasaj din *Regizorul de film și materialul cinematografic* (1926), unde pot fi întâlnite ecouri ale teoriei kuleșoviene: „Un om machiat și travestit cu ajutorul postișelor, pus să joace într-o ambianță reală, printre arbori și pietre adevărate, lângă o apă adevărată, e un lucru tot atât de absurd ca și un cal adevărat într-un decor de carton“[3]. *Ce este tipajul*, eseul publicat doi ani mai târziu, reia atacul: „După mine, cel mai mare pericol pentru un actor care face film e așa-zisa **recitare teatrală**. Eu lucrez numai cu material real, iată principiul meu. Și susțin că e imposibil să arăți o apă adevărată, o iarbă adevărată,

3. V. Pudovkin, *Regizorul de film și materialul cinematografic*, în *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. 64

frunze adevărate alături de o impozantă barbă lipită pe fața unui actor, de riduri pictate, de gesturi și mișcări teatrale. E contrar celui mai elementar concept de stil"[4]. Opoziția justificată față de tot ceea ce constituie patologia unui stil de joc, opoziția nu mai puțin firească față de transplantarea mecanică a tehnicii actorului de teatru pe ecran (operație respinsă de însăși natura realistă a cinematografului) se convertesc, însă, în refuzul actorului în general, în negarea capacității lui de a restitui esența umană a personajului pe care îl are de întruchipat: „Tipul uman cerut de rol nu poate fi creat, el trebuie găsit"[5]. În consecință, locul actorului va fi luat de omul de pe stradă, ales în funcție de expresivitatea lui fizică: „În cinematograf nu poți **juca un rol**, trebuie să posezi o serie de date reale și o expresie capabile să suscite în spectator impresia dorită"[6]. Această exigență a expresivității fizice este înțeleasă de regizorul sovietic într-un sens precis: prevalându-se de pregnanța datelor lui exterioare (fizionomie, „prezență"), interpretul trebuie să constituie o expresie sublimată, energic tipizată, a unei anumite categorii umane, morale, sociale. Altfel spus, tipajul pudovkinian are valoarea unei embleme tipologice.

4. V. Pudovkin, *Ce este tipajul,* în *op. cit.*, p. 127

5. *Op. cit.*, p. 64

6. *Ibid*

3) Regăsindu-se într-o bună parte a operei inovatorilor Eisenstein, Pudovkin și Dovjenko, rapid asimilată de masa cinematografului artizanal (succesul de care se bucură metoda îl determină pe Verhovski să realizeze în 1927 un film-parodie: *Cariera cinematografică a clopotarului*), practica tipajului intră într-un masiv reflux în cursul deceniului al patrulea. Insuficiențele ei fuseseră semnalate, însă, chiar de intervențiile teoretice și de experiențele cinematografice din anii '20. În acest sens, două reacții sunt pe deplin edificatoare: cea a lui Vladimir Maiakovski și cea a lui Pudovkin însuși. Referindu-se la eșecul înregistrat de Eisenstein cu alegerea muncitorului Nikandrov pentru rolul lui Lenin din *Octombrie*, Maiakovski scrie: „Când un om care seamănă cu Lenin accentuează această asemănare imitându-i gesturile și atitudinile, simțim în artificiile lui un vid absolut, totala absență a gândurilor (...). Așa cum spunea cu multă dreptate un tovarăș, Nikandrov seamănă nu cu Lenin, ci cu o statuie a lui Lenin"[7]. (În legătură cu *Octombrie,* ni se pare interesant de amintit un alt caz-limită. Repetând parcă orgoliosul pariu eisensteinian, Robert Bresson distribuie într-un rol extrem de dificil – Ioana din *Procesul Ioanei D'Arc* – tot un interpret neprofesionist: cineastul francez își alege însă actorul în virtutea asemănării lui **spirituale**

7. În J.Leyda, *Kino*, Lausanne, Éd. l'Âge d'homme, 1976, p. 274

cu personajul). Dornic să păstreze densitatea și finețea psihologică a eroilor gorkieni, Pudovkin încredințează rolurile de protagoniști din *Mama* Verei Baranovskaia și lui Nikolai Batalov, actori de teatru exersați la școala stanislavskiană. La unison, criticul și regizorul pun în cauză incapacitatea „tipului" de a comunica adevărul interior al personajului. Din acest punct de vedere, obiecția adusă tipajului e similară îndreptățitelor reproșuri cu care fusese întâmpinat „modelul" kuleșovian, altă tentativă de codificare retorică a trăsăturilor proprii actorului de film.

4) Procedând, în studiile scrise după 1930, la o lucidă evaluare critică a experienței acumulate în lucrul cu neprofesionistul, revizuind exagerările teoriei tipajului și spulberând o serie de echivocuri, de la cel al instituirii tipului într-o regulă scolastică, într-un model sacrosanct, la cel al considerării „nonactorului" ca un uzurpator al actorului de profesie, Pudovkin nu uită să extragă, la capătul analizelor, concluzii de interes estetic mai larg și de certă eficacitate pe plan practic. „Mi se pare că această experiență arată, în primul rând, că actorul de cinema, în ansamblul muncii sale, dar mai cu seamă în fragmentele de filmare, trebuie să lege necontenit comportarea sa de senzația concretă, palpitantă de realitate, a țelului cuprins în fragment. Și trebuie să mai spunem că, în cinematograf, acest țel are aproape întotdeauna el însuși forme palpabile, de o amplă realitate. Ambianța la filmările în plină natură, ambianța „exterioarelor" atât de caracteristice cinematografului dovedesc acest lucru"[8], scrie regizorul în *Actorul în film*. Într-o pagină din *Munca actorului în cinematografie și sistemul lui Stanislavski*, cealaltă sinteză consacrată problemelor actoriei de film, el mărturisește: „În munca mea cu **nonactorii,** am descoperit și am înțeles că e necesar ca actorul, orice fel de actor, chiar și cel care posedă tehnica cea mai înaltă, să fie cufundat în lumea sarcinilor simple și reale, dezbărate de orice caracter abstract. O sarcină fizică simplă îl așază în lumea acțiunilor reale și-i îngăduie adesea să se elibereze de rigiditatea adusă de exigențele convenționalismului profesiei"[9]. Dincolo de învățămintele tehnice pe care le-a degajat, dincolo de sugestiile „de atelier", multe încă viabile, pe care le-a propus, dincolo de impunerea unei conștiințe mai clare a funcției stilistice pe care o îndeplinește interpretul de film, practica tipajului rămâne o experiență esențială în perspectiva unui demers

8. V. I. Pudovkin, în *Despre arta filmului*, București, ESPLA – Cartea Rusă, 1960, p. 241

9. *Op. cit.*, p. 321

întreprins mereu, în cele mai diverse moduri, de cinematograful mondial: reducerea distanței dintre personaj și omul real.

II. Chiar și la o privire fugară, putem lesne constata că prezența actorului neprofesionist e dictată întotdeauna de demersurile stilistice fundamentale pe care le întreprind diversele poetici de autor, de curent sau școală cinematografică.

1) Răspândirea tipajului în cinematograful sovietic al anilor '24–'29 nu poate fi explicată exclusiv ca o reacție antiteatrală. Dând conceptului un sens extrem de larg, lucru de altfel discutabil, Eisenstein scria: „Pentru unii regizori, pentru unele echipe, el (tipajul, **n.n.**) căpăta nuanțe particulare, caracteristici speciale; în ansamblu, însă, tendința lui constantă rămânea aceea de a fixa evenimentele și oamenii acestei epoci cu un minimum de transpunere, de „distorsiune". Fără îndoială, repet, această tendință s-a manifestat diferit de la un regizor la altul. La o extremă se plasează principiul „cine-ochiului", ale cărui program și scop constau în interzicerea fie și a celei mai mici „interpretări". La alți regizori, actorul a devenit un simplu figurant (școala lui Kuleșov). La Pudovkin, actorul profesionist s-a aflat în situația de a nu mai fi decât un ins printre alții, ba chiar un figurant printre figuranți. În cazul meu, principiul „tipajului" a fost înțeles într-un sens strict și aplicat în mod absolut. Într-o asemenea măsură încât, către sfârșitul acestei perioade, am ajuns ca, într-unul din filmele mele, să o pun pe Marfa Lapkina să întruchipeze ceea ce era ea realmente în viața de toate zilele. Altfel spus, am atins extrema cealaltă: **tipul** utilizat ca **actor**"[10]. Continuându-și demonstrația, Eisenstein insistă asupra preeminenței pe care școala clasică sovietică o acordă viziunii de tip documentarist, viziune – am adăuga noi – nu străină de exigența factografiei formulată de Maiakovski și reafirmată de Brik: „Esențialul era atunci ca, păstrându-ne pe cât posibil în domeniul artei, să nu transpunem, să nu interpretăm, să nu re-creăm, ci să arătăm, să expunem, să „demonstrăm" personajele pe care le înfățișam pe ecran. În tot ceea ce filmam, ne situam pe pozițiile „nonintervenției" (...). Aceeași atitudine o aveam, evident, și față de faptele concrete, de evenimentele istorice, bunăoară. Demersul nostru nu se limita așadar doar la oameni, ci se extindea deopotrivă la elementele evenimentelor pe care le reconstituiam: ne străduiam să le arătăm „așa cum erau", evitând, pe cât posibil, să le încărcăm cu vreo „distorsiune"

10. S. Eisenstein, în *Despre arta filmului*, pp. 134–135

dramatică“[11]. De aici și până la corelarea problemei tipajului cu cea a montajului nu e decât un singur pas: „Utilizat în acest mod, **tipajul** a jucat un rol foarte mare și a devenit curând un element cu valoare pronunțat stilistică. Într-adevăr, de îndată ce un fapt este riguros respectat și nu e supus vreunei solicitări arbitrare din partea celui care îl folosește, nu mai dispunem decât de un singur mijloc pentru a utiliza aceste elemente „intacte“: acela de a le înlănțui unele cu altele, adică de a aplica ceea ce am numit „montaj“[12].

11. *Op. cit.*, p. 135

12. *Ibid*

Exactă în esența ei, explicația eisensteiniană poate fi îmbogățită. În egală măsură, practica tipajului e strâns legată și de alte demersuri estetice nu mai puțin definitorii pentru poetica filmului clasic sovietic: centrarea pe eroul colectiv, transformarea figurilor individuale în figurări simbolice ale unor concepte filozofice și politice, cultivarea epopeicului. Nu întâmplător, gustul pentru tipaj va fi repede abandonat în cursul anilor ’30, moment în care fizionomia școlii clasice înregistrează o profundă metamorfoză (poem epopeic urmând modelul stilistic impus în anii ’20, *Que viva Mexico!* constituie o excepție): operată pe scară largă, trecerea de la coralitatea discursului la descrierea destinului individual, de la statuarul stil „înalt“ la stilul „umil“, de la asociația poetică la observația directă, de la epopeic la romanesc, de la „poezie“ la „proză“ exprimă necesitatea unui studiu mai adânc, mai minuțios al vieții, al relațiilor omenești, al mișcărilor conștiinței, necesitate dictată de realitățile, istoricește altele, ale edificării industriale și colhoznice, ca și de noua dialectică a raporturilor cineastului cu publicul său.

2) Extrem de semnificativă rămâne, în ordinea stilistică a discuției noastre, experiența neorealistă. Departe de a constitui o trăsătură exterioară a poeticii școlii de la Roma, cum s-a spus uneori, folosirea neprofesionistului se întâlnește încă în filmele care pregătesc lansarea noii mișcări (*Oameni pe fundul mării* al lui Francesco De Robertis); ostil rutinei, împotrivindu-se academismului cinematografic al momentului, De Sica declara în epoca realizării lui *I bambini ci guardano*: „Mai presus de orice îmi plac chipurile pe care le-aș numi inedite, actorii care nu sunt actori, necorupți încă de meserie și practică, la care totul este autentic și nealterat. Mi-ar plăcea, dacă s-ar putea, să-mi aleg interpreții pe stradă, din mulțime“[13]. Între 1945–1952, tentativa avea să fie împlinită, cu o neabătută coerență, de seria operelor exponențiale ale neorealismului; nu întâmplător,

13. V. de Sica, *Chipuri noi în cinematograf*, în *A șaptea artă*, v.I, Meridiane, București, p. 368

ea va fi reluată, în cursul anilor '60, de cineaștii cu osebire sensibili la lecția neorealistă, Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*)și Vittorio De Seta (*Banditii la Orgosolo*). La Rossellini (*Paisà*), Visconti (*Se cutremură pământul*), De Sica (*Sciuscia, Hoți de biciclete, Miracol la Milano, Umberto D.*), Antonioni (scheciul din *Dragostea în oraș*), alegerea omului de pe stradă devine simptomatică pentru însăși esența programului neorealist: încercarea de a micșora distanța dintre viață și cinematograf. Indiferent de formulările personale, poetica școlii de la Roma afirmă necesitatea aderenței în spirit documentarist la realitate, exaltă simțul cronicii ca pe o garanție a atașamentului față de concretețe, respinge ficțiunea în numele documentului. „E vorba – spune Cesare Zavattini – de a angaja lupta împotriva **excepționalului** și de a surprinde viața în însăși clipa în care o trăim, în cea mai mare cotidianitate (**quotidianità**) a ei"[14]. „Neorealismul, așa cum îl înțeleg eu – scrie mai departe scenaristul italian – cere ca fiecare să fie propriul său actor. A vrea să-l faci pe un om să joace în locul altuia implică povestirea pregândită. Or, efortul nostru e de a arăta lucruri văzute, nu basme"[15]. Refuzul oricăror intervenții artificiale, venite din afara realității, care nu fac altceva decât „să suprapună scheme moarte peste fapte sociale vii"[16] – iată sensul îndelungatei polemici zavattiniene (neorealiste, în general) cu excepționalul, spectacularul, imaginația, ficțiunea; în această polemică transpare, de fapt, vocația primordială a neorealismului, vocația unui destructor de mituri, fie ele mitizările simpliste ale imediatului, fie insidioasele mituri ale cinematografului-spectacol. Formulată în credința că neorealismul poate deveni chiar un fel de terapeutică socială, exigența capitală e cea a directității: cinematograful trebuie să exprime „atenția pentru ceea ce se întâmplă în mod direct, nu prin apologuri mai mult sau mai puțin bine găsite. Un înfometat, un umilit trebuie arătat cu numele și prenumele său"[17]. Respingerea medierilor, renunțarea la limbajul indirect implică resorturile mai adânci ale faptelor de poetică, pentru a se constitui – în ultimă instanță – într-o veritabilă morală a raportului cineastului cu lumea.

14. C. Zavattini *Alcune idee sul cinema italiano*, în „Rivista del cinema italiano", n. 2, 1952

15, 16, 17. *Ibid*

Plasându-se firesc în acest orizont, practica nonprofesionistului se soldează cu achiziții pe cât de nete, pe atât de prețioase. Ales cu un ochi sigur, suplu și riguros dirijat, omul de pe stradă aduce naturalețea, spontaneitatea, aerul acelei individualități capabile să confere o viață singulară personajului. Șomerul jucat de Lamberto Maggiorani în *Hoți de biciclete* rămâne un personaj de neuitat în

primul rând pentru că De Sica a știut să descopere și să exprime bogăția naturii umane a interpretului; același lucru se poate spune despre bătrânul pensionar din *Umberto D.*, căruia Carlo Battisti îi împrumută o secretă candoare, o dureroasă melancolie, un calm și reținut tragism. Exemplele invocate, ca de altfel și cele oferite de filmele lui Rossellini și Visconti, indică fără echivoc principalele mutații intervenite în practica neprofesionistului: cineaștii neorealiști părăsesc efigia încremenită a tipajului în favoarea portretului psihologic complex, nuanțat, cu o dialectică adeseori imprevizibilă; ei trec de la înțelegerea actorului ca un simplu semn ideologico-figurativ la definirea cinematografică a personalității umane care evoluează în fața aparatului de filmat, o personalitate aptă înainte de toate să restituie în chip fidel propriile raporturi cu lumea familiară din jur, cu cotidianul. Nu mai puțin, apelul la nonprofesionist contribuie la procesul de regenerare realistă a narațiunii cinematografice, la încercarea, operată cu succes în *Paisà* și *Se cutremură pământul*, de abolire a rigidului model hollywoodian: Rossellini și Visconti îmbogățesc subiectul filmului, elaborat în prealabil doar în liniile lui mari, cu ajutorul povestirilor și al dialogurilor propuse de interpreții înșiși, încorporând chiar unele experiențe trăite de aceștia, metodă de care își va aminti Vittorio De Seta în *Banditii la Orgosolo*. Marea forță a narațiunii neorealiste – capacitatea de a sugera fluxul imprevizibil al vieții – derivă și de aici.

3) Referindu-se la câteva dintre operele fundamentale ale școlii sovietice și ale neorealismului, adăugând la șirul exemplificărilor *Un om liniștit* al lui Myers și *Uitații* al lui Buñuel, Siegfried Kracauer scrie: „Pe ecran, preferința pentru oameni reali pare a fi strâns corelată cu metoda documentară“[18]; în acest sens, argumente tot atât de convingătoare ne pun la dispoziție *Ciocârlia și pițigoiul* al lui Antoine, *Finis Terrae* al lui Epstein, *Farrebique* al lui Rouquier, *Sarea pământului* al lui Biberman, *Come back, Africa* al lui Rogosin, *Rădăcini* al lui Alazraki, *Vieți uscate* al lui Pereira dos Santos, pentru a nu mai aminti o serie de încercări recente ale noului cinematograf american, polonez și maghiar.

18. S. Kracauer, *Observații asupra actorului*, în *A șaptea artă*, v.II, Meridiane, București, 1966, p. 141

Observația teoreticianului german trebuie înțeleasă, însă, în lumina nuanțărilor pe care le impun diversitatea vie a practicii și existența în stare „impură“ a formelor cinematografice. E de notat, în primul rând, faptul că implicarea metodei documentariste prezintă

grade și finalități estetice diferite. În unele dintre filmele lui Bresson jucate de actori neprofesioniști, *Un condamnat la moarte a evadat*, de pildă, documentarismul ține doar de suprafața înșelătoare a operei, nu de realitatea ei profundă; într-o experiență-limită cum este episodul lui Antonioni din *Dragostea în oraș*, preferința pentru omul real se corelează, dimpotrivă, cu exacerbarea trăsăturii documentariste. În *Rădăcini*, culegere de nuvele înfățișând condiția tragică a indienilor mexicani, documentarismul e dictat de aspirația spre realismul social, de intenția expresă a producerii unei **mărturii**; în episodul antonionian citat mai înainte, unde faptul divers descris de cineast (o încercare de sinucidere) va fi refăcut în fața camerei de luat vederi, cu o extremă fidelitate, de însăși persoana care l-a trăit în realitate, reconstituirea documentară se transformă pe nesimțite într-un instrument de analiză a interiorității umane și într-o tehnică eliberatoare ca o psihodramă. E de remarcat, apoi, rezolvarea – de fiecare dată alta – a raportului, fundamental pentru înțelegerea naturii operelor aduse în discuție, dintre elementul documentar și cel ficțional. Practicând relatarea frustă, cronicărească, a faptelor, *Bătălia șinelor* al lui René Clément păstrează aproape intacte nuditatea, asprimea, materialitatea documentului. Același lucru se poate spune despre multe dintre filmele exponențiale ale cinematografului militant francez și italian de la începutul anilor '70, filme născute adeseori dintr-o intenție didactică, dominate de gustul pentru consemnarea reportericească a evenimentului, individualizate stilistic de recursul la tehnicile cinematografului direct. Încorporând o bogată substanță documentară, savant ca elaborare formală, *Se cutremură pământul* al lui Visconti operează o organizare de tip poetic a realității, de care sugestiile literaturii lui Verga nu sunt străine. *Eskimo* al lui Van Dyke apelează din plin la convențiile documentarului romanțat.

Acești factori explică, de fapt, scala expresivă relativ întinsă, mult mai întinsă decât s-ar părea la prima vedere, pe care o acoperă filmele cu amprentă documentaristă jucate de neprofesioniști.

III. Problematica actorului neprofesionist intră în preocupările vechii critici de film românești numai rareori și în chip sumar. Fără să suscite atât de necesara discuție de ordin teoretic, fără să se dezvolte într-o reflecție substanțială și coerentă, câteva dintre observațiile și opiniile formulate în anii '20–'30 merită să fie însă amintite pentru

justețea lor: ne gândim la contribuțiile datorate lui George Mihail Zamfirescu și Ion Cantacuzino.

1) Cuprinsă într-un scurt text, ignorat – după știința noastră – de cercetările consacrate istoriei filmului românesc, pledoaria desfășurată de G.M. Zamfirescu – în 1926, într-un moment de expansiune a tipajului – scoate în evidență rolul salutar pe care l-ar putea avea folosirea neprofesionistului în cinematografia națională, înfățișând cu multă acuitate problema actorului ca o problemă a regiei: „Odată, un regizor căuta actori pentru un film printre societarii de la Național și elevii de Conservator. Eu l-am îndemnat să-și caute interpreții pe stradă, prin cârciumi, prin fabrici. Prietenul regizor a crezut că glumesc și nu m-a ascultat. Peste câteva luni a lansat un film mediocru. A fi actor de scenă nu-i o dovadă că ai posibilități expresive și intuiție cinegrafică. Mai ales intuiție. Te naști cu ele, așa cum te naști cu organ vocal sau pistrui pe nas și nu-ți dai seama, tu, funcționar umil, lucrător sau haimana, de comorile ce le ascunzi. E nevoie de mâna unui regizor priceput, care să le ghicească, să le stilizeze și să le pună în valoare“[19].

Într-un spirit asemănător vede lucrurile și Ion Cantacuzino, adversar hotărât al imixtiunii teatrului în film. Pentru autorul *Uzinei de basme*, experiența întreprinsă de Eisenstein și King Vidor reprezintă una din posibilele alternative la cinematograful standardizat, aservit actorului sau vedetei: „Rușii au fost cei care au înțeles, primii, acest adevăr că actorul de cinematograf n-are nevoie de rutină, ci doar de sensibilitate și naturalețe. Pentru cei care au avut norocul să vadă filmul lui Eisenstein *Crucișătorul Potemkin*, în care rolurile erau interpretate de soldați adevărați, străini de orice meșteșug actoricesc, lucrul e perfect lămurit (...) King Vidor a realizat *Hallelujah!* cu negri luați din plantații. Ca și marinarii adevărați din *Crucișătorul Potemkin,* negrii aceștia nu mai trecuseră niciodată în fața obiectivului. Puterea lor de expresivitate este concludentă pentru necesitatea ca un actor cinegrafic să fie lipsit de orice este **procedeu,** sau să-l uite în prealabil“, scrie criticul în 1935[20].

Reacțiile lui Zamfirescu și Cantacuzino se fac ecoul nevoii, mereu resimțite în epocă, de înnoire expresivă a producției autohtone. Vechiul film românesc se sprijină masiv, lucru firesc până la un punct, pe actorul provenit de pe scenă (să observăm, în treacăt, că eforturile lui de a intui exigențele specifice jocului cinematografic sunt încununate de succes într-o serie întreagă de încercări, de la *Maiorul Mura* al lui

19. G. M. Zamfirescu, *Fulguiri...*, în „Clipa cinematografică“, n. 13, 1926

20. I. Cantacuzino, *Uzina de basme*, București, Alcalay, 1933, p. 46

Ion Timuș la *Așa e viața* al lui Marin Iorda, de la *O noapte de pomină* al lui Ion Șahighian la *O noapte furtunoasă* al lui Jean Georgescu); directe sau indirecte, apelurile criticii în favoarea interpretului „luat de pe stradă" nu au cum să fie auzite într-un cinematograf dominat de prestigiul modelului teatral. Folosirea neprofesionistului rămâne un exercițiu excentric, accidental. Dintre puținele tentative existente, pot fi semnalate *Gogulică C.F.R.* al lui Cornel Dumitrescu, *Ecaterina Teodoroiu* al lui Ion Niculescu-Brună și *Haiducii* al lui Horia Igiroșanu. În *Gogulică C.F.R.*, amatorul Ștefan Ionescu schițează, cu o instinctivă știință a pantomimei, un personaj pitoresc, reluând în ambianță familiară una din măștile tradiționale ale burlescului american. În evocarea istorică a lui Niculescu-Brună, prezența neprofesionistului slujește o neîndoielnică voință de realism documentar: mama eroinei de la Jiu apare în propriul ei rol; pentru a reconstitui cât mai fidel episodul „apărării podului", regizorul apelează la înșiși ostașii care luaseră parte la dramaticul eveniment. *Haiducii* continuă experiența inițiată de *Iadeș*, unde Horia Igiroșanu încredințase rolurile secundare elevilor de la Academia de Mimodramă pe care o conducea (76 de învățăcei, cum precizează programul de sală al filmului). Rezultatele îi prilejuiesc lui Ion Cantacuzino reflecții demne de reținut: „Dacă îndeplinește un minimum de calități, orice om și orice fată întâlniți la un colț de stradă ascund în ei, ca soldații lui Napoleon, nu un baston de mareșal, dar latența unui contract de vedetă. Regizorul *Haiducilor* a avut meritul de a intui acest lucru și de a recurge pentru a-și face filmele la concursul unor elemente necunoscute. Trebuie să spun că, incontestabil și mult mai mult decât mă așteptam, aceste elemente vădesc existența unui material brut de foarte bună calitate. Măști expresive printre bărbați, capete tinerești printre femei. Și poate s-ar putea spune mai mult chiar decât atât. Dar elogiul e inhibat de felul cum joacă, mai ales actorii. (...) Cu alte cuvinte, înseamnă ca s-a aplicat un principiu just, deformându-l însă"[21], conchide pe bună dreptate criticul.

21. *Op. cit.*, pp. 167–168

2) O viitoare analiză consacrată evoluției estetice a cinematografului românesc din ultimele trei decenii și jumătate nu va putea face abstracție de practica neprofesionistului decât cu riscul simplificărilor abuzive. Chiar dacă s-a exersat discontinuu, chiar dacă a rămas un fenomen marginal, chiar dacă nu s-a constituit ca una dintre constantele expresive ale producției noastre, în general, sau ale operei unui cineast (cu excepția, poate, a lui Iulian Mihu), folosirea

nonactorului a dobândit – în anumite cazuri – semnificații și valori deloc neglijabile: de la *Setea* al lui Mircea Drăgan la *O lacrimă de fată* al lui Iosif Demian, de la *Erupția* al lui Liviu Ciulei la *Mijlocaș la deschidere* al lui Dinu Tănase, de la *Când primăvara e fierbinte* al lui Mircea Săucan la *Felix și Otilia* al lui Iulian Mihu, ea participă la fixarea fizionomiei stilistice a operei, fie sprijinind efortul cineastului de a capta nemijlocit fluxul vieții, fie conferind personajului adevărul comunicării vii, spontane, fie asigurând autenticitatea, consistența realistă a „planului doi". Toate aceste semnificații și valori, ca și altele încă, merită însă o discuție amănunțită. Un singur lucru am vrea să subliniem acum: reușita experiențelor pe care le-am amintit se datorează nu numai capacității regizorului de a dezvălui umanitatea omului aflat în fața camerei de luat vederi, ci și științei lui de a o pune în evidență, în acord intim cu formula expresivă a filmului.

(„Buletin I.A.T.C.", 1980)

POEZIA ECRANULUI

Referindu-se la literatură, Wellek și Warren observă că fiecare stil de epocă are **figurile lui retorice** caracteristice, capabile să-i exprime esența poetică; în cazul figurilor de stil fundamentale, ca de pildă metafora, fiecare perioadă – adaugă autorii amintiți – își elaborează „metoda ei metaforică specifică". Nu alta e situația stilurilor cinematografice, cum ne-o arată, chiar și la o privire fugară, istoria lor veche sau nouă.

Alături de filmul expresionist german și de filmul american din deceniul al treilea, ceea ce s-a numit școala clasică sovietică reprezintă una dintre cele mai energice tentative ale cinematografului mut de a explora spațiul expresiei figurate, una dintre stăruitoarele lui confruntări cu propriile posibilități retorice. De la *Greva* la *Pământ*, operele-cheie ale anilor '24–'30, ca de altfel și filmele de mai târziu care prelungesc într-un fel sau altul lecția școlii clasice, privilegiază metafora (folosim termenul în sens larg) și sinecdoca. Intens cultivate, chemate de accentul agitatoric al artei lui Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Vertov, Kozînțev, Trauberg și, nu mai puțin, de similara predispoziție romantică relevată de spiritul acestor regizori, ele țin de strategia persuasiunii și de limbajul ardorii pe care le practică

exponenții școlii clasice. În această geografie retorică, am spune, pe cât de vastă pe atât de surprinzătoare, un loc distinct îl ocupă așa-numiții „topoi", stereotipurile, „locurile comune", participante, în bună măsură, la stabilirea arsenalului colectiv de mijloace stilistice. Metodele „specifice" de construcție metaforică nu lipsesc nici ele, inițiate de experiențele marilor cineaști, preluate apoi la scara producției medii, acel agent întotdeauna activ al răspândirii inovației, cum bine se știe. Fără să neglijăm nuanțele, retorica propusă de cinematograful clasic sovietic ne va apărea, în ultimă instanță, ca reductibilă la un dublu joc al tendințelor: jocul dintre instituirea modelului de către stilul școlii și permanenta lui reformulare din unghi personal, în multitudinea vie a operelor, în diversitatea stilurilor individuale.

O primă observație ar detașa prezența figurilor retorice comune, devenite fixe, reluate – de la un film la altul – cu mici variații.

Sugerând grandiosul, mișcarea impetuoasă, irumperea forței zăgăzuite, valul/torentul/furtuna se constituie ca metafore centrale ale ideii revoluționare. Eisenstein deschide *Crucișătorul Potemkin* cu imaginea unui talaz uriaș, invadând năprasnic ecranul; în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, Pudovkin montează în paralel pregătirile pentru asaltul Palatului de iarnă cu dezlănțuirea furtunii marine; pornirea torentelor de primăvară figurează, în pudovkinianul *Mama*, eliberarea spontană a elanului revoluționar; într-un alt film al lui Pudovkin, *Urmașul lui Gingis-han*, un sens simbolic asemănător îl are secvența furtunii, cu ritmul ei percutant, cu admirabilul ei montaj, adunând într-un nestăvilit iureș cavalcada mongolilor răsculați, freamătul arborilor, vârtejul frunzelor purtate de vânt, goana norilor. Originea acestui topos nu e greu de identificat în patrimoniul retoric al publicisticii și literaturii epocii, de la Aleksandr Serafimovici, autorul *Torentului de fier*, la Boris Lavreniev, autorul *Vântului*, de la poeții minori la Maiakovski, al cărui sistem de imagini se organizează nu o dată în jurul simbolurilor furtunii și oceanului. În stăpânirea unor cineaști ca Eisenstein și Pudovkin, cinematograful restituie, însă, locului comun expresivitatea sa primordială.

Elaborare cinematografică, nu împrumut literar, după cât se pare, celălalt topos tot atât de frecvent – imaginea mâinii înălțate într-un gest hotărât ori cea a mâinii care se strânge devenind pumn – aparține de regulă sinecdocei; puterea sugestivă pe care o dezvoltă „partea pentru întreg" stă, de altfel, la temelia multora dintre structurile

retorice experimentate de școala clasică, de la figurile obiectului (ochelarii din *Crucișătorul Potemkin*, acordeonul din *Arsenal*) la montajele cu caracter arborescent dragi lui Eisenstein sau Dovjenko. Sinecdoca mâinii se întâlnește mai ales la Eisenstein (*Greva*) și Pudovkin (*Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, *Dezertorul*) ca o veritabilă emblemă a forței celor mulți, a adeziunii la cauza revoluționară, ca o lapidară simbolizare a implicării: mișcarea aceasta spontană, gestul acesta rezumă în *Dezertorul* o întreagă metamorfoză a conștiinței muncitorești, o traiectorie psihologică, morală, politică.

Metafora fixă poate fi descoperită și în câmpul iconografiei satirice, prezentă mai totdeauna alături de iconografia patetic-monumentală, căci lirismul satiric și cel agitatoric coexistă în aproape fiecare discurs, dând glas pasionalității lui, la fel de puternică în afirmație ca și în negație. În *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, tunurile sunt împodobite cu ghirlande de flori și își ațintesc gurile întunecate asupra spectatorului; în *Noul Babilon* al lui Kozînțev și Trauberg, locomotiva acoperită de stindarde și flori duce spre o moarte inutilă mulțimea anonimă a soldaților. Imaginile devin incisive figurări satirice, de o ironie amară, ale demagogiei care proslăvește intrarea în război. Metafora spectacolului, a mascaradei, a circului grotesc, a reprezentației de bâlci, cu ieftinătatea, pompa, vulgaritatea și stridența lor, rămâne, însă, toposul predilect al tuturor pamfletelor îndreptate împotriva dușmanilor Revoluției, principala armă a deriziunii, cum știm de la aceiași Kozînțev și Trauberg (*SVD*) ori de la Dovjenko (*Zvenigora*, *Aerograd*).

Nu mai puțin coerent se arată cinematograful clasic sovietic în ceea ce privește elaborarea unor tehnici retorice proprii sau reactualizarea altora, îmbogățite cu noi valori expresive. Lăsăm la o parte tiparul așa-numitei „metafore verbale“ (traducere cinematografică a unei figuri de stil preexistente, luată din limbajul verbal), ca și folosirea simbolică a opoziției static – dinamic, a jocului metaforic dintre imobilitate și mișcare în interiorul frazei de montaj, pentru a ne opri o clipă asupra unor procedee de construcție mai rar discutate.

Ar fi de amintit, în primul rând, amplele enumerări vizuale, echivalentul unei figuri exploatate în epocă de diverse stiluri, de la cel poetic la cel politic („dezlănțuirea lexicală“ constituie un procedeu esențial în publicistica lui Lenin, cum a remarcat încă Lev Iakubinski). În *Arsenal*, evocarea luptătorilor uciși de contrarevoluționari – tatăl, soțul, fiul/fierarul, strungarul, mecanicul – dobândește gravitatea și

fiorul unui „*Ubi sunt…*“; în *Aerograd* găsim enumerarea escadrilelor aviatice aflate de strajă pe cerul noii așezări din taiga; în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, Pudovkin înșiruie, într-o acumulare de incontestabil efect oratoric, locurile de baștină ale soldaților; la Eisenstein, în *Octombrie*, enumerările bogate, meticuloase chiar, ale tuturor celor care îndură nedreptățile din Rusia țaristă sau ale celor care intră în focul luptei, urmăresc același efect de intensificare patetică, au aceeași putere de iradiere simbolică.

Prefigurată de experiențele filmelor agitatorice din anii Războiului Civil, practicată masiv de jurnalele de actualități și de documentarele eseistice ale lui Dziga Vertov, integrarea metaforică a lozincii și a insertului devine una dintre tehnicile favorite ale lui Pudovkin și Eisenstein: în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, brațele muncitorilor se înalță în fața lozincii „Toată puterea sovietelor!“ într-o unică și spontană mișcare, pentru a alcătui o pavăză vie; în *Crucișătorul Potemkin*, insertul „Pâinea noastră cea de toate zilele“ apare cu funcția unui contrapunct; dialectica insert – imagine e atât de strânsă în *Octombrie,* încât suntem îndreptățiți să o socotim însăși condiția nașterii figurilor de stil, unele dintre ele de o febrilitate maiakovskiană; dincolo de intenția mobilizatoare, folosirea insertului în secvența finală din *Aleksandr Nevski* mărturisește năzuință eisensteiniană de a articula un complex limbaj scripto-audio-vizual.

Cunoscută de multă vreme, tehnica încercată de Dovjenko în *Ivan* este, așa cum spune Béla Balázs, tehnica „temei cu variațiuni“: aceeași realitate obiectivă ni se înfățișează în felurite optici subiective, atribuite personajului. În unele cazuri, procedeul dezvoltă valori figurate și l-am putea considera o extindere, de fapt, a principiului metaforei vizuale la nivelul structurilor de montaj, o înlănțuire a încadraturilor metaforice în ample „perioade“ al căror sens e determinat de jocul, mereu altul, al viziunilor eroului. Șantierul, în *Ivan*, orașul, în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, strada, în *O frântură de imperiu* al lui Ermler, dau naștere unor asemenea variațiuni de natură metaforică, făcând să sporească încărcătura emoțională a filmelor.

În sfârșit, o metodă comună de construcție relevă anumite metafore satirice. Accentuând la maximum convenționalitatea stilizării, ele ating dimensiunile caricaturii fabuloase; în *Arsenal*, portretul lui Taras Șevcenko se însuflețește brusc pentru ca poetul să stingă, scârbit, candela pusă de un mic-burghez naționalist; în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, tot pe neașteptate, statuia țarului Alexandru al

III-lea varsă lacrimi de emoție la vederea entuziasmului patriotard cu care burghezia întâmpină intrarea țării în Primul Război Mondial. Pudovkin vorbise cândva despre „reprezentarea liberă și simbolică, lipsită de aspirația spre o elementară verosimilitate“: străbătute de un sarcasm enorm, înscrise în registrul fantasticului, pasajele amintite o exersează cu virtuozitate.

La capătul acestor succinte observații menite să surprindă fizionomia generală a retoricii elaborate de stilul colectiv, e cazul să implicăm mai decis în discuție factorul individualității creatoare, factor esențial în închegarea și devenirea stilistică a oricărei școli cinematografice. Originalitatea stilurilor personale derivă din permanenta transgresare a modelului retoric care funcționează în epocă, din transformarea calitativă la care sunt supuse figurile tezaurizate în patrimoniul comun; inovația se instalează în drepturile ei firești.

Exemplul lui Dovjenko ni se pare unul dintre cele mai grăitoare. La cineastul ucrainean, bogăția neobișnuită și particularitățile simbolicii au o multiplă determinare. Dincolo de monumentalitatea temelor care îl atrag pe Dovjenko, dincolo de temperamentul eruptiv, înflăcărat, al autorului, ele își găsesc explicația în principiile profunde ale poeticii dovjenkiene, ele țin de fibra intimă a unui cinematograf realist și fabulos totodată, înzestrat cu capacitatea de a vedea grandios fenomenele, hrănit în egală măsură de tradițiile oratoriei revoluționare și de sevele culturii folclorice.

Simbolurile și metaforele lui Dovjenko au o mare rază de cuprindere filozofică, reprezintă un adevărat pivot ideologic al filmului: comoara, simbolul tutelar din *Zvenigora*, figurează milenara înțelepciune colectivă; *Arsenal* își concentrează semnificațiile în faimoasa alegorie din final: imaginea muncitorului care nu poate fi secerat de gloanțe; de o amploare simfonică, secvența ultimă din *Pământ* strânge, ca într-un focar, motivele esențiale ale operei, organizând savant cuplurile de opoziții simbolice; marea artificială, făurită cu atâta trudă, așteptată cu atâta speranță de eroii din *Poemul mării*, e o apă lustrală, am spune.

Uneori, pentru a construi simboluri cu o mare putere de reverberație, regizorul dă tehnicilor cunoscute o funcționalitate nouă. E suficient să observăm, în acest sens, valoarea expresivă inedită pe care o dobândește jocul dintre mobil și imobil, dintre caracterul static și cel dinamic al elementelor imaginii, dintre cadrul fix și cadrul în

mișcare: începutul din *Arsenal* sugerează oprirea mișcărilor vieții odată cu plecarea oamenilor la război, moartea tragică a satului, în care n-au mai rămas decât invalizii și văduvele încremenite lângă zăplazuri, ruperea unui ritm existențial; metafora deschide astfel o perspectivă mitică – un întreg cosmos s-a stins. În parte, figurația metaforică a operei lui Dovjenko provine din tezaurul comun, cum s-a putut constata din citările anterioare; o zonă întinsă a ei e alcătuită, însă, din elaborări originale. Ca o inovație apare metafora imortalității din *Arsenal*, devenită la rândul ei un veritabil topos, preluat, între alții, de Boris Barnet în *Periferie* sau de Alov și Naumov în *Vântul*. Noi sunt, de asemenea, și figurile retorice născute din sugestiile imagisticii populare: comoara fermecată, semănatul, mărul, eroii înzestrați cu însușiri magice, caii care grăiesc înțelept, unele dintre ele tipice pentru acel fantastic familiar epurat de nota terifiantă, atât de des întâlnit la regizorul ucrainean.

Stilul lui Dovjenko, inclusiv componenta sa retorică, se fundamentează pe o viziune capabilă să pună în echilibru concretul și abstractul, obiectivul și subiectivul, să stabilească o fericită proporție între emoțional și intelectual, să unească o atitudine politică net afirmată cu o vocație mitică la fel de pronunțată. Cântăreț al „temelor eterne" (natura, dragostea, viața și moartea), Dovjenko e totodată cronicarul timpului social-istoric: vorbind despre mutațiile istoriei, el rămâne poetul obârșiilor și al permanențelor, al spectacolului cosmic; descriind evenimentul imediat, nu pierde orizontul generalizărilor filozofice; cultivând simbolul, nu ignoră forța observației directe. Dialectica privirii lui, evidentă încă din *Zvenigora,* exprimată mai ales în *Arsenal* și *Pământ*, ține de acel tip de gândire cinematografică la care se referea Emil Botta, într-un eseu despre stilul regizorilor americani și ruși, atunci când constata că „singura viziune care nu poate fi definită e, ni se pare, cea sovietică; continua devenire, viața însăși, ondulatorie și diversă, nu încap în formule".

Apartenența operei dovjenkiene la stilul școlii clasice e pusă în lumină și de alte trăsături: tendința spre coralitate, gustul pentru epopeic, patetismul și monumentalitatea, elanul agitatoric. O analiză mai amănunțită decât cea de față ar putea scoate în evidență, de asemenea, trăsăturile care învecinează stilul cineastului ucrainean cu cel al lui Eisenstein (prezența hiperbolei), Pudovkin (esențializarea, cu valoare metaforică, a scenografiei), Vertov (poetica insertului). S-ar observa, cu această ocazie, cum Dovjenko dă cuceririlor expresive

ale premergătorilor o formulare profund originală, un statut nou: substratul documentarist e supus unei permanente transformări și „cronica", atâta câtă e, are întotdeauna o violență lirică; elementul epopeic se colorează în sensul miturilor folclorice; accentul agitatoric capătă o pregnanță aparte, slujit de procedee retorice îndrăznețe ca acele adresări ale eroilor înspre aparat/spectator, menite să distrugă senzația de spectacol; montajul, principala achiziție de ordin retoric a școlii, e chemat să închege metafora filozofică, să transmită intensitatea lirică a viziunii, să comunice ritmul particular al percepției cineastului, să restituie existența în exuberanța și globalitatea legăturilor dintre lucruri: nimic nu exprimă mai poetic lumea aurorală din *Pământ* ca montajul polifonic prezent în secvența finală.

Nu mai puțin semnificativă se dovedește raportarea operei lui Dovjenko la experiența întreprinsă de școala sovietică în deceniul '30–'40, la metamorfoza ei stilistică.

De tendința pe care o vor susține cineaștii afirmați în jurul lui 1933, partizani ai cinematografului narativ-psihologic, regizorul ucrainean se apropie, în primul rând, prin încercarea de a conferi personajelor o umanitate mai directă, printr-un anumit efort de analiză psihologică. Centrându-se pe istoria devenirii unui caracter, surprinzând trecerea de la psihologia țărănească la psihologia muncitorească, *Ivan*, gândit ca un film-portret, se preocupă de individualitatea personajului; pe de altă parte, Ivan – spune regizorul într-un articol publicat în epoca turnării filmului – trebuie să fie „eroul ne-eroic" și, într-adevăr, portretul se eliberează aici de vechea încremenire statuară. Grija pentru psihologic își face loc în *Aerograd* și, cu deosebire, în *Sciors*, unde protagonistul e înzestrat cu o bogată viață interioară, până atunci necunoscută personajelor lui Dovjenko. (Dintre ultimele filme ale cineastului, *Sciors* rămâne, de altfel, singura operă capabilă să echilibreze elementul narativ și cel liric, căci inegalul *Miciurin*, realizat într-o perioadă în care filmul istorico-biografic se transformase în ilustrație didactică și în arheologie moartă, constituie evident o tentativă neizbutită). În planul formelor, modificarea esențială va fi abandonarea montajului rapid, caleidoscopic, în favoarea frazării ample, solemne, înscrise aproape întotdeauna într-un tempo „largo maestoso", tendință existentă în germene încă în filmele mute ale regizorului, singularizându-l printre experimentatorii sovietici ai montajului, dar dezvoltată abia acum.

Cu aceste exigențe pe care le impune mișcarea istorică a stilului elaborat de școala clasică, cinematograful lui Dovjenko se acomodează relativ repede și fără dificultate, *Miciurin* fiind o excepție, un film ținând de epoca imediat postbelică, dominată de schematism, de academism. Departe de a provoca o prefacere radicală a unei întregi poetici ori de a frâna o evoluție naturală, cum s-a întâmplat în unele cazuri, ele lasă intactă configurația interioară a operei, adăugând sau doar redistribuind anumite accente. Dacă gustul pentru definirea psihologică a eroului apare ca o noutate, valoarea emblematică a tipologiei se păstrează; dacă simplificările energice ale alegoriei sunt părăsite, simbolismul, devenit polivalent și difuz, acționează cu aceeași putere; dacă elementul epic câștigă teren, lirismul va fi, ca și până acum, forța centripetă care organizează discursul, fluxul liber al imaginilor. Dar, înainte de toate, Dovjenko continuă să rămână autorul de film capabil să opereze reconcilierea îndelung visată între *mimesis* și *phantasia*, să pună de acord – într-o nouă unitate, originală – tendința „realistă" și tendința „creatoare".

(„Almanah Cinema", 1985)

METAFORĂ VERBALĂ

În istoria raporturilor dintre literatură și film, ceea ce vechea teorie cinematografică numise „metaforă literară" sau „metaforă verbală" rămâne un capitol secundar, nu lipsit însă de valoare simptomatică: aducând în discuție un caz de interferență semiotică între limbaje, el pune în lumină unul dintre multiplele roluri pe care cuvântul le-a jucat în elaborarea retoricii cinematografice.

Sprijinindu-se pe un exemplu oferit de *Vechi și nou* al lui Eisenstein, Béla Balázs definește metafora literară ca „traducerea într-o imagine vizuală a unei imagini literare construite"; altfel spus, imaginea cinematografică reface, printr-o operație de calchiere, reprezentarea sugerată de figura literară. Faptul că Balázs se oprește la opera eisensteiniană, exponențială pentru școala clasică sovietică, nu e deloc surprinzător. Metafora literară cunoaște o înflorire spectaculoasă – pe cât de spectaculoasă, pe atât de efemeră – în filmele anilor '24–'30. O găsim la Eisenstein (în *Greva*, cineastul transcrie metafora „mâna Ohranei", frecvent folosită în publicistica timpului: acoperind întreg ecranul, o mână gigantică înhață muncitorii) și la Ermler (în *Cizmarul*

parizian, eroina, victimă a calomniilor, e literalmente „împroșcată cu noroi"), la Kozînțev și Trauberg (*Mantaua*) și la Dovjenko (*Valiza curierului diplomatic*), regizori pe care îi reunește aceeași pasiune a explorării tuturor posibilităților expresiei figurate. Dincolo de contribuțiile regizorale, practica acestui tip de metaforă va fi susținută, nu mai puțin energic, de propunerile scenaristice (Iuri Tînianov se numără printre colaboratorii apropiați ai tandemului Kozînțev-Trauberg) și de studiul teoretic (considerând orice metaforă filmică drept o particulară realizare vizuală a metaforei verbale, Boris Eihenbaum ajunge să îmbrățișeze extremismul dogmatic). Experimentată într-un moment de adâncă prefacere a poeticii cinematografului sovietic, tehnica metaforei literare se constituie într-un veritabil tipar de construcție retorică, devine un model tiranic: de aici, rezistența, momentana lui capacitate de expansiune. Regresul la fel de brusc, existența de scurtă durată a tropului se datorează, probabil, resimțirii caracterului rudimentar și ornamental pe care îl are, provenit dintr-o literalitate în cele din urmă naivă, asemănătoare celei a „emblemelor" întâlnite în gravura occidentală a secolelor XVI și XVII – altă tentativă, înregistrată în istoria artelor, de transpoziție a unei structuri dintr-un limbaj artistic în altul. Posibilitățile de descifrare a metaforei literare rămân restrânse, sfera semantică a figurii cinematografice nu o depășește pe aceea a figurii verbale originare: fixitatea, caracterul conceptualizat învecinează acest fel de metaforă cu alegoria.

De obicei, figura cinematografică vizualizează o metaforă comună a limbii sau un element verbal implicat de însuși discursul cinematografic (replică/insert). Ea poate funcționa însă și ca un cifru, am spune, al citatului cultural. În *S.V.D.* al lui Kozînțev și Trauberg, repetarea, prin insert, a cuvântului „niciodată" culminează cu neașteptata apariție a imaginii unui corb, aluzie la corbul lui Poe; eroul din *Păpușa* lui Lubitsch își pune pe piept o inimă de hârtie, trimitere la faimoasa formulă prin care Kasimir Edschmid desemnase personajul expresionist; în *Șapte arte*, Gopo reface metafora arghezian din *Până atunci*, poemul inclus în *Cântare omului*: „Erai o rădăcină și nici de-abia un trunchi / Ai smuls-o de sub tine și-ai frânt-o pe genunchi".

Mai ales în ultimele exemple citate, convenționalismul figurii va fi neutralizat de caracteristicile contextului: *Păpușa* e, în totul, o comedie fantastică, cu numeroase aluzii parodice la poetica expresionismului, *Șapte arte* se prevalează de puterile nelimitate ale animației. Metafora literară își pierde caracterul artificios atunci când

traducerea cinematografică a figurii literare dezvoltă o valență expresivă suplimentară, inedită. Experiența veche și nouă a comediei ne pune la dispoziție nu puține exemple care ne arată că procesul echivalării antrenează metamorfozarea tropului în gag, apariția unei calități expresive noi, comicul. E ceea ce intuiește Boris Tomașevski când se referă la așa-numita „realizare" a metaforei: „Realizarea metaforei duce de regulă la perceperea unei contradicții absurde a cuvântului și are drept rezultat un efect comic. Caracterul comic al realizării metaforei a fost speculat, de pildă, într-un film: după cuvintele prin care eroul descria frumusețea metaforică a eroinei (ochii sunt stele, dinții sunt perle, gâtul este de lebădă), pe ecran apare portretul realizat al eroinei cu un gât lung de lebădă, cu scântei în loc de ochi și cu o broșă de perle în loc de gură". La Harold Lloyd, în *Harold pompier*, întâlnim o savantă construcție, desfășurată în registrul comicului de nonsens, pornind de la traducerea unei metafore prezente în insert: la vederea iubitei, inima lui Harold ia foc, vâlvătaia dragostei pârjolește o întreagă casă, incendiul nu poate fi stins decât de pompieri; în *Sherlock junior*, Buster Keaton reia în sens literal expresia „a călca pe urmele cuiva" (Malec își urmărește rivalul călcându-i exact pe urme, „pas cu pas"); în *Frații Marx, agenți secreți*, frații Marx caută un ac într-o căpiță de fân; astăzi, Woody Allen exploatează, în câteva gaguri savuroase, aceeași tensiune dintre abstracția cuvântului și concretețea imaginii cinematografice. Constatarea se poate face și în cazul basmului cinematografic: la noi, transcrierea metaforelor conținute în proverbele și locuțiunile populare a fost încercată încă de Marin Iorda în *Cetatea fermecată* (o ingenioasă transpoziție a locuțiunii „i s-a făcut părul măciucă" ne amintește de Iorda – autorul de benzi desenate și de desene animate) și continuată, cu nerv și fantezie, de Ion Popescu-Gopo în *O poveste ca în basme*.

În spațiul comediei, al desenului animat și al basmului cinematografic, larg deschis convenției, metafora literară găsește un sol fertil, se integrează organic în limbaj.

(„Magazin estival Cinema", 1980)

METAFORĂ ORI STIL „NUD"?

Cinematograful lui Bresson e arta sublimării. *Un condamnat la moarte a evadat* arată o mare, o neobișnuită economie de mijloace

spectaculare, o rară necesitate a procedeului, un scris „dépouillé", nud, pe care limbajul metaforic nu îl ispitește. Rossellini aduce în filmul italian noblețea unui stil auster, „documentar", Munk se aliniază și el preferinței pentru expresia ascetică. La Tarkovski ne va izbi dintru început luxurianța exprimării figurate, simbolica savantă și studiată, Wajda cultivă metafora într-un joc violent al contrastelor, cu o voluptate neascunsă, Fellini organizează conținutul imediat al imaginii pe o complicată rețea metaforică. Nume dintre cele mai prestigioase ale cinematografului de astăzi ilustrează, așadar, cele două orientări. Metaforă sau stil „nud"? – o falsă problemă. Adeziunea se face în funcție de datele temperamentale ale creatorului, de structura lui interioară, de gustul, formația și viziunea lui estetică. Nimeni nu se îndoiește, însă, că ambele modalitați sunt fertile (*Hoți de biciclete* și *Miracol la Milano*, pe formule stilistice cu totul deosebite, au o egală forță de document și pledoarie). Primejdiile – la fel de mari. Scrisul nud poate deveni cu ușurință uscat, arid, fără sevă, metaforicul poate steriliza, în întortocheri cețoase sau ticluieli de laborator, fiorul concretului.

E lesne de observat în cuprinsul cinematografului mut marea proliferare a tropilor. André Bazin i-a socotit un fel de cârjă: „filmul mut constituie un univers lipsit de sunet, ceea ce impunea utilizarea unor multiple simboluri pentru a compensa această infirmitate". Cinematograful mai vechi a educat o ascuțită putere asociativă, o gândire poetică bogată. Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, reprezentanții avangardei franceze, expresioniștii germani au contribuții fundamentale la constituirea limbajului figurat al noii arte, de care își vor aminti câțiva realizatori contemporani. Montajul metaforic al lui Bardem trimite la Eisenstein. La cinematograful sovietic al anilor '20 se referă Tarkovski în *Copilăria lui Ivan*, Kalik în *Omul merge după soare*, ori Alov și Naumov (*Vântul*, *Pace noului venit*).

Limbajul metaforic ajunge în filmul actual la vârsta maturității. De la asociația rudimentară de ieri la tropul complex de azi, metafora a cucerit virtuțile discreției și sensibilitatea expresiei plurivoce (Chaplin e un ilustru înaintaș). S-a părăsit aproape cu totul metafora agresivă, bizuită pe paralelismul brutal, de tipul ultimului film al lui Bardem, *La ora cinci după-amiază*. Încadraturile metaforice ostentative devin din ce în ce mai rare. Creatorul modern nu mai vrea „să facă" metafore, ci doar să amintească existența lor latentă în

țesutul limbajului cu care operează. Mai mult ca oricând, metafora e acum secretă, încorporată filmului, ea se naște spontan și organic.

Filmul, azi, relevă adeseori întrepătrunderea tropilor. E practicată elipsa metaforică. Iezuitul care îi dictează doamnei de Renal scrisoarea din *Roșu și negru* al lui Claude Autant-Lara nu apare niciodată în imagine – iată puterea ascunsă și malefică a Ordinului. Când, în *Voci în insulă*, liceanul privește zborul înalt și liber al unui pescăruș, discursul inept al directorului de lagăr a încetat să se mai audă. Metafora se poate conjuga cu repetiția, efectul intensificator convertindu-se într-unul simbolic. Repetarea imaginii înfățișând norii (*Prima lecție* al lui Ranghel Vîlceanov) semnifică puritatea sentimentului celor doi îndrăgostiți. Mișcările de travelling pe culoarele labirintului din *Anul trecut la Marienbad* exprimă o căutare, o încercare obstinată de a comunica, constituindu-se într-un laitmotiv torturant, obsesiv. Laitmotivul, dramaturgic de data aceasta, al drumului din ce în ce mai lung și mai greu din *Dragostea lui Alioșa* devine metafora unei trăinicii a sentimentului, a încrederii în frumusețea și noblețea lui. Acel „bună ziua" pe care și-l dau mereu eroii din *Miracol la Milano* e parola unei umanități superioare.

Realizatorul de azi caută cu stăruință să așeze limbajul metaforic într-un sistem. O asemenea organizare încercase Eisenstein. Albul glacial al costumelor teutonilor din *Nevski* e susținut, muzical, de o temă uscată, în timp ce accentele care îi însoțesc pe oștenii ruși sunt ale unui joc popular, suculent și plin de vitalitate. Universul poetic al lui Fellini nu poate fi despărțit de câteva simboluri și metafore-pivot, în jurul cărora se cristalizează un limbaj complex: marea, spațiul moral purificat și liber, spațiile solitudinii (plaja, drumurile neumblate, piața plină de hârtii în care e umilită Gelsomina, strada pe care trece un cal singuratic, râpa arsă și prăfoasă în care agonizează Augusto din *Escrocii*, marginile pustii ale metropolei, unde locuiește Cabiria), circul, măștile, ochelarii, somnul. Sunt, apoi, metaforele filozofice ale cântecului – cântecul Gelsominei murmurat de o femeie care pune rufele la uscat, cântecul tinerilor care se joacă veseli în jurul Cabiriei – și ale surâsului – surâsul peste moarte al lui Matto, al fetei angelice din *La dolce vita*, surâsul tulburător al Cabiriei, semnul unei posibile resurecții. Metafora se exprimă divers. Personajul poate deveni o figurație simbolică (Il Matto, Gelsomina, Zampano). Construcția e uneori ciclică, se revine în același punct, ca în *Nopțile Cabiriei*: cu Oscar, care îi dă iluzia evadării dintr-o lume impură,

Cabiria reeditează experiența dureroasă trăită cu Giorgio, de la începutul filmului. În *La strada* ni se dă a înțelege că Gelsomina reface avatarurile tragice ale Rosei, sora mai mare, cumpărată altădată de Zampano. Decorul e, de multe ori, aluziv (ca în secvența orgiei din *La dolce vita*, când personajele sunt surprinse în spatele unor bare ce traversează încăperea: un „bestiarum"; costumul capătă și el o valoare metaforică (haina albă pe care o poartă Cabiria în două momente-cheie ale filmului – rugăciunea la procesiune și reprezentația de iluzionism – exprimă tocmai candoarea funciară a eroinei. Când pleacă, Cabiria nu vrea să-și ia în noua viață blana, costumul obișnuit al ieșirilor profesionale: e o metaforă a lepădării de un trecut sordid).

Fellini face frecvent trimiteri metaforice la un alt regn: cel care o ia la dans pe Iris din *Il Bidone* pare un urangutan, revelionul lasă impresia unei dezgustătoare colcăiri de viermi, balerina din *La dolce vita* e o apariție monstruoasă, femeia acoperită cu fulgi are o înfățișare grotescă. Nimic însă nu cauterizează mai sălbatic această lume definită prin reducția la zoologic, prin apartenența metaforică la o condiție subumană, decât momentul când Silvia urlă în noapte la unison cu câinii periferiei. Lui Fellini îi plac metaforele în lanț. Somnolența petrecerii aristocraților care se duc după fantome, castelul părăginit, cu ziduri prăbușite, cu podețe putrede, locuit de lilieci, apar ca embleme ale epuizării, traduc letargia unei lumi crepusculare. Relațiile lui Marcello cu Emma sunt exprimate de la început printr-o fină sugestie. Ni se înfățișează apartamentul celor doi, camerele sunt goale, lucrurile strânse. Întotdeauna, chiar și atunci când urmărește un personaj, aparatul „decupează" numai o porțiune a spațiului: peretele și patul, care se lăfăie, cărnos și enorm. Senzația e de strâmt: o existență vidă, sufocantă, bizuită doar pe tovărășia actului fiziologic. Aici, percepția cinematografică a spațiului a devenit metaforă, decorul la fel. Pivotul simbolicii din *La dolce vita* e imaginea monstrului marin pe care îl contemplă, după o noapte de desfrâu, lumea dezabuzată a lui Marcello. „E viu", spune cineva. „A murit de trei zile", i se răspunde. „Viața dulce", cu întregul ei cortegiu de plăceri, ademenitor și vorace, poleit și murdar, încearcă zadarnic să cultive aparențe de viață pentru o lume muribundă, condamnată la zvârcoliri apocaliptice, agonizând într-o disoluție exasperată. E o descompunere universală. Peștele acoperă întreg ecranul, gelatinos și puhav. Incadratura, memorabilă pentru valoarea ei ideologică și

lirică, devine aici cu adevărat un mod de analiză a realității. Simbolul e „esențial"; fixat la nivelul unei sublimări gnomice, dezvăluie sensurile întregului film cu o mare putere de reverberație. Așezat la sfârșit, are forța unei drastice sentințe.

Regizorul care ne oferă un generos material de analiză a metaforei cinematografice, Fellini, merită, desigur, un amplu studiu stilistic.

(„Cinema", nr. 2, 1966)

SIMBOLISMUL OBIECTELOR

Cu o mișcare bruscă, un personaj din *Viridiana* scoate dintr-un crucifix lama scânteietoare a unui cuțit. Îmi vine în minte, îndată, *Crucișătorul Potemkin*, crucea pe care preotul o bate de podul palmei așteptând execuția, crucea care cade pe puntea vasului înfigându-se ca un cuțit, crucea – unealtă a crimei, aidoma pușților îndreptate spre răsculați. Și îmi amintesc, apoi, de morțile tragice ale obiectelor, de cărțile care ard ale lui Pabst, de agonia acordeonului lui Dovjenko, de balonul roșu al lui Lamorisse. Niciuna dintre artele cu vechi tradiții nu a simțit mai acut decât cinematograful corporalitatea lumii și niciuna nu a conferit obiectului dimensiuni ideologice așa cum a făcut-o filmul. Patima obiectului, vitală pentru o artă atașată de concretețe, în care vizualitatea e un caracter esențial, nu e decât aprehendarea umanului.

Godard spunea undeva că de la Griffith încoace întreg cinematograful nu este decât o lungă meditație, mai mult sau mai puțin bogată, asupra operei celui care a dat *Nașterea unei națiuni*. Griffith a inaugurat regia dramatică a obiectului și, în *Intoleranță,* există o pagină pe care ar râvni-o orice cineast: pantofii copilului căzând din mâna mamei, părăsiți pe podea – simbol puternic și tragic al fericirii familiale distruse. Învățămintele griffithiene vor fi continuate de Kammerspiel. Preconizând o acțiune unică, un fir dramatic simplu, filmul de cameră se interesa de analiza psihologică, sinuozitățile intrigii, diversitatea de medii, multitudinea planurilor temporale fiind abandonate în favoarea unei concentrări maxime, pe care o asigură unitatea de timp și cea de loc. Accesoriile sunt simbolice – ceasul deșteptător din *Scara de serviciu*, pendula care bate ora fatidică în *Noaptea Sfântului Silvestru*, cizmele și lanterna impiegatului de cale

ferată din *Cioburi*, scara și ușa turnantă – mașinărie a destinului – din *Ultimul om* al lui Murnau.

Metafora ironică sau satirică a obiectului și-a găsit în cinematograful lui Eisenstein și Clair o întruchipare desăvârșită. În *Vechi și nou,* obiectele devin însemnele unei birocrații monstruoase: mașina de scris, registrul enorm, tamponul, foaia pe care se caligrafiază cu o minuție leneșă o semnătură complicată. E o secvență a golirii universului de viață, grotesc hiperbolizată prin cadraje. Existența mic-burghezilor din *Pălăria florentină* al lui Clair e terorizată de pălărie, cravată, ac de cravată, ghetre, mănuși, ochelari, cornet acustic. Ele intră într-un dans malefic și fantastic.

Se poate face distincția între un simbolism, am spune, cu o adresă dramaturgică, așadar cu trimiteri la situațiile, la evenimentele din film (găinușa din carton presat din recuzita spectacolului cu care se joacă contele prefigurează existența ademenitoare dar searbădă pe care i-o promite lui Garance bogăția – *Copiii paradisului* al lui Carné) și cel care apare ca rodul unei profunde reflecții filozofice. Păpușile mecanice ale bancherului din *Regula jocului* al lui Renoir reprezintă mai mult decât obiectele unei manii, mai mult decât un detaliu de scenografie, sunt simbolurile unei lumi. Renoir gravează în finalul filmului o metaforă rezumativă. Cu mișcarea de aparat de pe amorașul idilic pe noroiul din preajma statuii se demistifică aparențele incluse obligatoriu în *Regula jocului,* turpitudinea morală a lumii în care se mișcă Jurieux. Un asemenea simbol reprezintă o receptare mai cuprinzătoare și mai bogată a conținutului de viață sub raportul fundamentalului, exprimă densificarea la un grad mai ridicat a sensurilor realității, strânge într-o mare concentrație întreaga urzeală ideologică a operei.

Metafora obiectului înregistrează câteva forme mai complexe. *Rapsodia ucraineană* al lui Serghei Paradjanov se bizuie pe dezvoltarea unui lung șir de variații și, într-o secvență, o suită de imagini ne arată căștile de război devenind glastră pentru flori, cuib pentru păsări, recipient pentru mortarul viitoarelor construcții. David Lean personifică obiectele. Prima cunoștință cu eroul din *Scurtă întâlnire* o facem prin intermediul melonului și bastonului agățate în cuier, în timp ce vocea personajului se aude din off. Obiectele „vorbesc" despre o întreagă atmosferă și mentalitate, trasează cu exactitate tipul conformist, mediocru, burghez tihnit, soț care iartă, englez cu tabieturi. La un nivel superior, obiectul deține o consistență de

personaj. *Ultimul om* e construit în întregime pe alegoria uniformei, a fetișizării, a mitizării aparenței.

Metaforizarea constă adesea în impunerea unui lanț de asociații extrem de depărtate de natura sau utilizările obiectului care le generează. Mantaua din filmul lui Batalov e, întâi, cu pânza croitorului pe ea, ca un monument care se va dezveli în fața ochilor fericiți ai lui Akaki Akakievici, apoi eroul va manifesta față de ea – tragicomic – o adorație pioasă ca pentru un obiect de cult sau o tandrețe de îndrăgostit. În slapstick, metaforizarea e deturnată în sensul bufon, devenind o inepuizabilă sursă de efect. Monty Banks mușcă din mingea de tenis ca dintr-un ou, cărțile de joc înmuiate de apă se prefac într-un fel de aluat pe care Malec (Buster Keaton) îl frământă, ocheanul poate deveni cornet acustic, o găină friptă se transformă în pâlnie și apoi în minge de rugby, un știulete de porumb devine cuțit de strung. Charlot tratează un ceas ca pe o cutie de conserve sau ca pe un pacient, exemplul e ilustru. Jocul cu lucrurile atinge în cinematograful lui Chaplin o dexteritate greu de imaginat și o eleganță coregrafică a mișcării, lăsând drum liber lirismului. Mitry a intuit cu pătrundere în *Charlot și fabulația chaplinescă* sensul ideologic al acestor „resemantizări". Printr-o folosire diferită sau contrară utilizării naturale a obiectului, Charlot modifică aspectul lumii în mediul în care evoluează, substituind realității de care se ciocnește o ficțiune al cărei stăpân rămâne întotdeauna.

Valoarea definitorie a costumului e, pare-se, o cucerire a romantismului. Dacă personajul clasic tinde la prototip, eroul romantic e un unic, spune Călinescu. Veșmintele clasicului nu reprezentau decât un mijloc decent de prezentare în societate, îmbrăcămintea romanticului devine simbolul originalității. Costumul e „liric". Sau simbolic. Fellini a înțeles acest lucru ca puțini alții în *La strada*, *Nopțile Cabiriei*, *La dolce vita*, *8,1/2*, și mai ales în *Giulietta spiritelor*. Ion Barna scrie undeva: „Costumul Giuliettei Masina din *Nopțile Cabiriei* e o capodoperă a genului: rochia îngustă, veche, aflată după multiple modificări, pantofii uzați de atâta mers și mai ales blana cu pretenții de eleganță pe care o poartă după gât și care stârnește, dimpotrivă, compasiune". Nu e vorba numai de atât. În costumul Cabiriei se poate descifra o nostalgie chaplinescă a demnității și mica prostituată își apără într-o lume ostilă dreptul de a fi om. Lupta e pentru legitimarea demnității umane. Condiția mizeră nu i-a alterat puritatea. Impermeabilul alb pe care-l poartă în două

momente-cheie ale filmului, rugăciunea la altar și reprezentația de iluzionism, exprimă tocmai această candoare funciară. Halatul de casă cu broderiile care au atât umor mărturisește nevoia de dragoste adevărată și romanțiozitatea personajului. Când pleacă, Cabiria nu vrea să-și ia în noua viață blana, costumul obișnuit al ieșirilor profesionale. Este metafora lepădării de un trecut imund. Marcello petrece în finalul filmului *La dolce vita* cu un fel de furie disperată, strigând adevăruri usturătoare cu o violență obosită. Gesturile lui sunt revanșa neputinței. Beat, prezidează dezmățul și – ca un regret tragic al irosirii, cu o cruzime superbă – Marcello e îmbrăcat în alb.

Aș fi vrut să dau câteva exemple și din filmele noastre, dar am găsit prea puține. În *Meandre*, de pildă, al lui Mircea Săucan, descoperim regia obiectului simbolic. Trompeta lui Petru, care sună disperată în momentele de zbucium, iar în final răsună ca o sirenă de vas, machetele de vechi mănăstiri – imagini ale eternității – lângă care eroii vorbesc despre sensul existenței, patul de copil al adolescentului, mulajul enorm al unor mâini sugerând forța agresivă a unei mentalități nocive, toate acestea încifrează sensurile filmului cu putere și exactitate.

(„Cinema“, nr. 9, 1969)

MOMENTE-CHEIE ÎN EVOLUȚIA TEORIEI DE FILM ROMÂNEȘTI: PREOCUPĂRI DE CRITICĂ ȘI TEORIE CINEMATOGRAFICĂ ÎN PERIOADA 1925–1935

Deschisă de eseurile lui Rodion (*Dispariția teatrului*, 1907) și Matei Rusu (*Cinematograful este o artă?*, 1911), continuată, din unghi acuzat sociologic, de studiul lui C.Iordăchescu (*Cinematograful și educația*, 1912), reflecția estetică asupra cinematografului se îmbogățește sensibil între 1925 și 1935, câștigând în rigoare și acuitate, devenind mai complexă și mai sistematică la Mihail Dragomirescu (suita de articole publicate între 1925 și 1927) și Tudor Vianu (eseurile apărute între 1925 și 1928), în cărțile lui D.I.Suchianu (*Curs de cinematograf*, 1931) și Ion Cantacuzino (*Uzina de basme*, 1935), elaborări aparținând unor critici cu un exercițiu cronicăresc asiduu; tot acum apar numeroasele și seducătoarele intervenții pe teme cinematografice datorate unor scriitori de talia lui George Călinescu sau Camil Petrescu, Ion Minulescu sau Liviu Rebreanu. În ceea ce s-ar putea

numi, pe drept cuvânt, „perioada de maturitate“ a vechii teorii și critici de film autohtone, încercările de circumscriere a conceptului de specific filmic, chiar dacă discontinue și parțiale, aduc nu puține intuiții viabile, capabile să facă din cercetarea estetică una din componentele cele mai vii și mai prețioase ale culturii și vieții cinematografice din România acelei epoci. Încă insuficient studiat, aportul lui Mihail Dragomirescu și Tudor Vianu se constituie, în acest sens, ca un reper esențial.

1) Alcătuind o veritabilă serie, articolele pe care Mihail Dragomirescu le publică în „Cinema“, „Clipa“ și „Clipa cinematografică“ pun în evidență nu o simplă pasiune cinefilă, ci interesul constant, larga deschidere a omului de cultură spre un fenomen atât de bogat în implicații socioestetice cum e cinematograful. Fără să fie specializat în domeniu, autorul *Științei literaturii* păstrează un contact susținut cu filmul, cel puțin în calitatea lui de președinte al comisiei de cenzură cinematografică și în aceea de animator – alături de Liviu Rebreanu, George Murnu, Ion Șahighian, Aurel Barbelian, Ion Brună – al „Asociației Prietenilor Cinematografului“, întâiul cineclub de la noi. Ca teoretician de film, Dragomirescu rămâne primul estetician român preocupat să integreze cinematograful în sistemul artelor. Fundamentat pe conceptul de „frumos psihofizic“, rezultat al unui demers analitic care riscă să transforme voința de rigoare și de sistem în rigiditate cvasidogmatizantă, organizat după bine cunoscutul principiu al tripartiției, „tabloul celor nouă arte“ ar deriva din existența a trei arte fundamentale: arhitectura, muzica și dansul, observație de natură să ne amintească poziția lui Ricciotto Canudo din *Manifestul celor șapte arte*, unde esențiale sunt considerate arhitectura și muzica. Dragomirescu e de părere că muzica „se coordonează cu Poezia care e un fel de **muzică a ideii** și (...) cu cinematograful, care, totuși, având mișcare și succesivitate, și adresându-se direct emoțiunii, este un fel de **muzică a energiei** – o artă sentimental-volitivă“[1]. Formulată răspicat, concluzia eseului îl plasează pe teoreticianul nostru în linia gândirii estetice a lui Germaine Dulac: „Cine va realiza în Cinematograf **muzica mișcărilor**, care va fi analogă în **muzica ideilor** din Poezie, va ridica filmul la rangul de **operă de artă**“[2]. Într-un articol centrat, de data aceasta, pe ideea specificului filmic, Dragomirescu atrage în discuție dinamismul congenital al imaginii cinematografice: „Un film este un tablou mișcător, în care farmecul nu-l face tabloul,

1. M. Dragomirescu, *Ce fel de artă e cinematograful*, „Clipa cinematografică“, nr. 7, 1925

2. *Ibid*

cât mișcarea lui“[3]; prețioasă, intuiția ne trimite din nou la reflecția canudiană despre cinematograf ca **tablouri în mișcare**, ca o originală „artă plastică desfășurându-se după normele artei ritmice“[4]. La întrebarea-cheie pe care și-o pusese încă Matei Rusu, promotorul esteticii integraliste încearcă să dea un răspuns nuanțat: „filmul trebuie să se prezinte cu caracterele operei de artă, caractere pe care acum le are numai parțial și anume numai când se întâmplă să joace vreun mare artist“[5]; într-un interviu acordat lui Ioan Massoff, cinematograful va fi socotit „artă de agrement“, „artă de instrucție“ și „numai în al treilea rând de ideal artistic“[6]. Nu o dată, teoreticianul se arată cu osebire sensibil la rezonanțele sociale ale noii arte, la capacitatea ei formativă în plan etic și cultural, fapt demn de remarcat într-o epocă în care cinematograful mai era încă denunțat ca nociv, ca o primejdie publică, așa cum se grăbise să afirme Gheorghe Adamescu, de pildă. Dragomirescu subliniază caracterul popular al filmului, având conștiința limpede a forței lui modelatoare: „Cinematograful este în lumea modernă ceea ce mimul era în antichitate“; superioritatea lui constă, însă, în „reprezentarea realităților puțin cunoscute sau inaccesibile. În această direcțiune, cinematograful poate aduce servicii imense instrucțiunii și educațiunii tineretului“[7]. În același orizont își găsește locul firesc chemarea mereu actuală adresată criticii de film: „Așadar lipsește critica. Și ce folositoare ar fi pentru **cultivarea gustului public** (**s.n**), dacă, prin gestu-i energic, ar înlătura filmele rău întocmite, filmele șterse și îngumate, filmele fără sens, fără spirit, fără concepție“[8]. Mai ales aceste din urmă accente conferă intervenției lui Mihail Dragomirescu valoarea unei contribuții eficace la stimularea discuției critice și teoretice autohtone asupra cinematografului.

2) La Tudor Vianu, reflecția despre film se individualizează printr-o remarcabilă forță teoretică și clarviziune critică. În abordarea fenomenului cinematografic, teoreticianul român se sprijină pe o bogată experiență de spectator (acumulată îndeosebi în perioada studiilor universitare la Tübingen, unde văzuse, desigur, operele reprezentative ale expresionismului german și ale Kammerspiel-ului) și pe o solidă cultură de specialitate (autorul *Esteticii* îl citise cu discernământ pe Konrad Lange); profesiunea de credință exprimată în *Jurnal* („Am aspirat totdeauna către o zare mai întinsă, m-a însuflețit tendința de a plasa diferitele teme ale studiului în totalitatea care le putea cuprinde în chip firesc“[9]) e confirmată și de exercițiul din câmpul

3. M. Dragomirescu, *Filmul și opera de artă*, „Clipa“, nr. 122–123, 1925

4. R. Canudo, *Manifestul celor șapte arte*, în *A șaptea artă*, vol. I, București, Meridiane, 1966, p. 22

5. M. Dragomirescu, *Filmul și opera de artă*, „Clipa“, nr. 122–123, 1925

6. Ioan Massoff, *Dl. Prof. Mihail Dragomirescu (...) vorbește revistei noastre*, „Cinema“, nr. 2, 1925

7. *Ibid*

8. M. Dragomirescu, *Critica și cinematografia*, „Clipa cinematografică“, nr. 12, 1926

9. T. Vianu, *Jurnal*, București, Ed. Eminescu, 1970, p. 327

teoriei cinematografice: Vianu situează filmul în contextul civilizației și culturii moderne, îl examinează în raport cu artele tradiționale, îi surprinde fizionomia particulară, încearcă să îi prevadă evoluția; în sfârșit, o trăsătură definitorie pentru gândirea cinematografică a esteticianului nostru rămâne suplețea, mobilitatea, spiritul ei antidogmatic, așa cum o arată revizuirea critică, în 1957, a ideilor susținute cu decenii în urmă.

Cum s-a mai observat, Vianu poate fi socotit un precursor al lui Rudolf Arnheim. Într-adevăr, el nu e departe de poziția teoreticianului german atunci când afirmă, în eseul *Estetica cinematografului*, că „interpretarea realității prin umbră adâncă și lumină intensă" constituie una din căile pe care noua artă reușește să evite naturalismul. „Filmul nu este o simplă copie, ci o realitate independentă. Independența aceasta – își continuă Vianu demonstrația, punând un bine-venit accent pe capacitatea regiei de a-și asuma diversele contribuții artistice în numele unei precise intenționalități creatoare – a mers de altfel crescând în cinematografia modernă, care a devenit astfel unul din domeniile cele mai active ale regiei. Jumătate din valoarea unui film se datorește regizorului. Și distribuția luminii, varierea perspectivei ș.a.m.d., care rezultă din intervenția regizorului, fac parte tocmai din elementele acelea de aport personal și de stilizare care strămută prezentarea vieții într-un plan de iluzie"[10]. *Cinematograf*, eseul publicat în 1957, reafirmă prețioasele considerații referitoare la statutul regizorului, văzut nu ca un mărunt artizan, ci ca factor esențial în geneza operei cinematografice, în elaborarea substanței filozofice și a structurii ei expresive: „În jurul artistului care are viziunea ansamblului, regizorul filmului, și a interpreților conduși de el, se grupează toate competențele tehnice (...) pentru ca prin activitate sinergică să realizeze întregul potențial al fanteziei artistice"[11].

Luciditatea teoretizărilor lui Vianu se vădește, nu mai puțin, în discutarea raportului cinematograf – muzică. Încă în eseul din 1925, cărturarul român descifrează justificările mai adânci pe care le dobândește elementul muzical ca dimensiune deloc neglijabilă a spectacolului de film „mut": „Un instinct profund a unit cinematograful cu muzica încă de la începuturile cinematografiei. O necesitate nervoasă recomandă muzica drept un factor care face întunericul din jur mai suportabil. Ea creează apoi o vagă dispoziție generală pe care ne place s-o percepem în îndepărtata sa înrudire cu imaginile ce se succed în fața noastră"[12]. Nemulțumit, însă, de folosirea pur ilustrativă

10. T. Vianu, *Estetica cinematografului*, în *Fragmente moderne*, București, Ed. Cultura națională, 1925, p. 50

11. T. Vianu, *Cinematograf*, „Gazeta literară", nr. 48, 1957

12. T. Vianu, *Estetica cinematografului*, în *Fragmente moderne*, București, Ed. Cultura națională, 1925, p. 60

a muzicii, de „îmbinarea exterioară dintre muzică și viziune", Vianu scrie: „Va veni o zi când, după cum poetul filmic va lucra într-o deplină neatârnare de sugestiile artei literare, munca sa se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului, sau când ambele aceste funcțiuni vor fi întrunite într-o singură persoană. Unirea muzicii cu viziunea nu se va mai face, ca astăzi, după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și târât de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zbuciumări și se va repauza în succesiunea aceea de apariții strălucitoare ieșind și reintrând în noapte"[13]; observația conține o subtilă intuire a contrapunctului sonor, în perspectiva indestructibilei unități (audiovizuale) pe care o va câștiga limbajul cinematografic al viitorului. Gândirea despre film a lui Tudor Vianu se dovedește, încă o dată, vizionară.

13. *Op. cit.*, p. 61

Găzduind fie eseuri semnate de prestigioși teoreticieni de peste hotare, fie încercări autohtone în câmpul criticii și teoriei de film, unele datorate reprezentanților de frunte ai mișcării moderniste de la noi, principalele reviste de avangardă dintre cele două războaie mondiale, de la „Contimporanul" la „Integral", de la „Unu" la „Urmuz", înscriu un capitol distinct, chiar dacă marginal, în evoluția gândirii estetice românești asupra cinematografului.

1) „Contimporanul", ale cărui preocupări în sfera artelor spectacolului sunt sporadice până în 1925, an de cotitură în istoria revistei, publică în 1923 un text aparținând lui Ricciotto Canudo, gest simptomatic pentru larga deschidere culturală spre care a tins întotdeauna Ion Vinea. *Contra cinematografului de teroare. Poeții să cucerească fără întârziere cinematograful!*, unul dintre ultimele articole scrise de teoreticianul francez, se ocupă de cinematograful german și are, dincolo de exactitatea diagnosticului critic, valoarea unui document al reacției publicului și a criticii din epocă la filmele de teroare, primul mare capitol al mitologiei sanguinare a ecranului. Cu mult timp înainte de Lotte Eisner și Siegfried Kracauer, Canudo observă descendența acestui soi de cinematograf din literatura romantismului neguros și terifiant, îl consideră o varietate a caligarismului. „Sub pretextul de a face ocultism sau filme psihice, se reiau vechile povestiri romantice și se accentuează caracterul lor spectral. Sub pretextul de a prezenta sufletul omenesc în aspectele lui cele mai misterioase, se fotografiază umbrele lungi și diforme ale ființelor mai mult decât ființele însele, mai mult chiar decât viața. Cinematograful oferă

pentru asta sprijinul cel mai puternic“[14]. Canudo face o judicioasă distincție între filmul „în care teroarea e desprinsă din elementele dramatice ale ideii“ și cel în care „teroarea este scopul operei“. La unison, publicul și critica franceză, constată el, au întâmpinat *Vampir* cu sentimentul de curiozitate rezervat spectacolului grand-guignolesc, dar l-au respins ca pe un produs artisticește imatur, ca pe un tribut plătit dorinței de a exploata cu orice preț senzaționalul: „Nu poți admira decât ca tehnician invențiile și ingeniozitatea de execuție pentru care au servit de pretext aceste macabre povești, fie ele chiar cele mai originale. Din punct de vedere literar, departe de a ajunge la sugestiunea lui Edgar Poe sau Hoffmann sau Charles Nodier, ele se arată tot atât de banale ca orice film polițist sau romanesc. Pe când cutare film cubist ca *Din zori la miezul nopții* sau alte filme franceze bazate pe o fabulă umană nouă și emoționantă, bogate într-o tehnică curioasă, ne zugrăvesc fără convulsiuni morbide și sunt tocmai de aceea adânci opere de artă“[15]. Socotind că *Vampir* nu izbutește să exprime profunzimile tainice ale sufletului omenesc, Canudo scrie: „În așteptarea unei mai largi înțelegeri și a unei întrebuințări mai perfecte a mijloacelor magice oferite de a șaptea artă, e preferabil să rămânem la reprezentația vieții psihice cea mai armonioasă. A face apel la forțele tulburătoare ale sufletului morbid și a le banaliza, a le ridiculiza, poate înainte de a le fi înțeles, e cu totul lipsit de interes și nefast însăși cauzei revoluției artistice a cinematografului“[16]. Cinematograful – conchide eseistul în termenii unei pledoarii pe care a susținut-o în repetate rânduri – își așteaptă poeții, artiștii autentici, capabili să se împotrivească spiritului mercantil.

14. R. Canudo, *Contra cinematografului de teroare. Poeții să cucerească fără întârziere cinematograful!*, „Contimporanul“, nr. 42, 1923

15. *Ibid*

16. *Ibid*

De prin 1925, când își precizează mai energic poziția estetică, revista condusă de Ion Vinea se interesează de cinematograf din perspectiva programului constructivist. În acest sens, contribuția cea mai consistentă rămâne numărul special dedicat filmului și teatrului, gândit ca o cuprinzătoare panoramă a diverselor tendințe și practici ale momentului. Sunt reproduse aici desene din filmele abstracte realizate de Eggeling și „un desen pentru film“ al Miliței Petrașcu. Într-un articol de sinteză, Marcel Iancu își propune să formuleze caracterele proprii noii arte: „Noi vedem într-însul (filmul, **n.n**) – nu așa cum se produce astăzi – puteri neasemuite de artă din cauza mijloacelor de mecanizare, tipizare, viteză, ubicuitate“[17]. Calea urmată de argumentația eseistului e cea tradițională, compararea filmului cu reprezentația scenică: „Teatrul și cinematograful nu mai au nimic

17. Marcel Iancu, *Filmul*, „Contimporanul“, nr. 55–56, 1925

comun. În teatru, actorul – în cinematograf, mișcarea este dominantă. Cinematograful este drama mișcării“[18]. Gândindu-se la violența plastică practicată de filmul expresionist german, la experimentele lui L'Herbier și, poate, la propria experiență de grafician și pictor, autorul subliniază virtuțile expresive ale deformării, înfățișată ca o unealtă a *poesis*-ului. Filmul abstract, cu jocul neprevăzut al formei și al mișcării, ar reprezenta idealul suprem: „În tabloul fotogenic actorul, decorul, înscenările lilipute, suprapunerea de tablouri sunt numai mijloace, căci filmul este prima artă care prin natura ei se depărtează de imitație, creează fantasticul. Cădere de forme, urcare ritmică de lumină, sacadări, crispații și destinderi de forme, leșinuri de materie nu pot fi ele emotive și fără literatură? Cercetând elementele tabloului abstract, suedezul Viking Eggeling găsi prin sinteza puterii de atracție și refulare a formelor, prin raporturile dintre contraste și analogii, principiile elementare ale „construcției“. Posibilitățile de a întrebuința aceste rezultate ale tabloului static într-o consecuțiune ritmică de tablouri în timp l-au condus spre primele proiecte ale unui film (Zürich, 1918) care a dobândit în străinătate succese surprinzătoare“[19].

18. *Ibid*

19. *Ibid*

2) Colaborator asiduu al multor publicații de avangardă din epocă, Benjamin Fondane e autorul a *Trei poeme cinematografice*, scenarii apărute în 1928 la Paris, într-un volum ilustrat cu fotografii de Man Ray. În prefață, Fundoianu scrie cu cuvintele lui Epstein parcă: „Să ne îndreptăm spre cinema, de vreme ce, în ciuda bunăvoinței pe care o arată lucrurilor celor mai prozaice, abc-ul tehnicii sale e încă în stare să vitalizeze realitatea, oricât de josnică ar fi ea, prin mister. Instrument al lirismului prin excelență!“[20]. Cine-poemele, incoerențe onirice, explozii lirice cum erau și încercările similare ale lui Soupault, fac obiectul unei note a lui Léon Moussinac apărută în paginile revistei „Unu“; interesul ei rezidă nu atât în referirile, de altfel sumare, la scenariile poetului, cât mai ales în considerațiile privitoare la menirea criticii de film: „Progresul cinematografului ar putea fi grăbit extrem de mult dacă s-ar acționa mai intens și în special cu mai multă voință și coeziune critică. Să ne gândim că sălile așa-zise „de avangardă“ nu sunt decât consecința întrunirilor de la C.A.S.A., în speță a primelor manifestări de la „Salon d'Automne“ din 1921. În căutarea unui statut moral, critica – se întreabă evident retoric teoreticianul francez – va trebui oare, urmând exemplul scenariștilor disprețuiți, să inaugureze era criticii indescifrabile?“[21].

20. Benjamin Fondane (B. Fundoianu), *Trois ciné-poèmes*, Paris, DIEN, 1928

21. Léon Moussinac, *Agir*, „Unu“, nr. 8, 1928

Poziția lui Moussinac echivalează cu un prețios apel la acțiune concretă, regăsind spiritul acelei angajări practice a criticii în opera de susținere a filmului de artă pe care o promovase încă cineclubul lui Canudo.

Aflat în Franța, Fundoianu trimite la „Integral", „revistă de sinteză modernă", câteva corespondențe privind viața artistică a Parisului. Dintre ele, merită să fie reținut pentru acuitatea notațiilor succintul eseu consacrat lui *Antract*, punct de referință în evoluția cinematografului experimental. Filmul lui Clair, consideră Fundoianu, constituie o victorie a cinematografului împotriva încercărilor de a-i altera specificitatea, tentative simbolizate, ca și pentru Cocteau, de *Cabinetul doctorului Caligari* al lui Robert Wiene. „Să spunem deci adio povestirii, fotografiei, trucajului, picturii! Dacă filmul lui René Clair este împotriva cuiva, acesta nu e cu siguranță filmul american (...) ci filmul artistic care a pornit cu magnificență pe un drum greșit – *Dr. Caligari*. René Clair se opune picturii, decorului trucat, falsului ecleraj, tuturor acelor lucruri care încearcă să deturneze cinematograful de la scopul său, de la ceea ce este el însuși. Clair se ferește să facă din aparatul de filmat sclavul acestor lucruri. De acum înainte aparatul va fi stăpân. Doar ochiul său va judeca lucrurile. Și doar în funcție de rapiditatea sau de încetineala sa, de apropierea sau de depărtarea la care se află, de propriul său ecleraj sau de propria-i voință, se va naște valoarea optică a lucrurilor. Acest ochi este, sper să nu greșesc foarte tare, intuiție directă. În cinematograf s-au numit tehnică mijloacele de a truca realitatea. De azi înainte se vor numi tehnică mijloacele de a o vedea. L'Oeil remplacera le trompe-l'oeil!" [22].

22. B. Fondane, *„Entracte" ou le cinéma autonome*, „Integral", nr. 1, 1925

Sensibil mai ales la accentul polemic existent în *Câinele andaluz*, Geo Bogza elogiază filmul buñuelian pentru libertatea lui de spirit, pentru morala erotică din care se împărtășește, pentru dezgustul față de convenționalismul filistin nutrit de regizorul spaniol: „*Un chien andalou* este un film revoluționar, un adevărat film revoluționar, prin maniera cu totul descătușată de frivolitate în care tratează scenele erotice. Fiindcă eroticul pe ecran, chiar în filmele celor mai puternici regizori, a fost fotografiat în maniera ușuratică a ilustrațiilor din „La vie parisienne", exploatându-se fără niciun scrupul acest procedeu care excită și place dintr-o dată, creând un succes și o molipsire specifică în jurul pământului, într-al cărui delir s-a dezvoltat și a putut deveni idol un dobitoc frumos ca John Gilbert sau ca răposatul Rudolph Valentino (...). Domnii aceștia cu păreri cât se poate de

confortabile asupra lumii au trivializat, reducând la un clișeu de ieftină eleganță, problemele care agită toate apele sufletului sau fac să răbufnească toată drojdia sângelui (...). De aceea, e o bucurie și o sărbătoare a pupilei această fotografie din *Un chien andalou*, de o puritate desăvârșită și ca un antidot curățâ veranda ochilor de tot mucegaiul, de toate posomorârile suferite. Și e o fotografie dinamită care va submina și va face să plesnească în țăndări fața cabotinizată de succese a vedetelor de până acum“ [23]. Sub semnul aceleiași frenezii metaforice care își lasă amprenta asupra eseului critic stă și unica incursiune încercată de Bogza în aria scrisului pentru ecran. Subintitulată „scenariu de cinema“, *Nocturna pentru bébé*[24] ni se înfățișează mai degrabă ca o laborioasă compoziție livrescă, brodată în jurul câtorva motive dragi suprarealiștilor (mișcarea capricioasă a subconștientului, conflictul ireconciliabil dintre vis și realitate). La limită, cinematografice rămân, aici, doar ideea inserturilor realizate în diverse caractere grafice și derularea fantasmagorică a imaginilor, cu soluții vizuale derivate de altfel din iconografia atât de familiară filmului experimental din epocă (ceasornicul, furnicile, pistoanele, farurile de automobil, patul).

23. Geo Bogza, *Sărutul*, „Unu“, nr. 30, 1930

24. Geo Bogza, *Nocturna pentru bébé*, „Urmuz“, nr. 3, 1928

3) Interesul arătat fenomenului cinematografic de revistele avangardiste (folosim termenul în sens istoric) se plasează în orizontul unui partizanat estetic pe cât de vehement, pe atât de discutabil. O viitoare analiză va trebui să refacă optica mișcării de avangardă, elementele comune diverselor variante ale avangardismului și, desigur, să examineze cu luciditate o poziție într-un fel singulară în contextul epocii. Orientarea spre problemele filmului nu poate fi izolată de programul estetic modernist, fie el constructivist, suprarealist sau integralist. Revistele care făceau elogiul „artei sintetice“, care propuneau pictopoezia sau mitizau tehnica și mașinismul, au văzut în cinematograf, ca și în ziar de altfel, o emblemă a simultaneității și vitezei care ar caracteriza secolul XX. „Artă uimitor corespunzătoare erei noastre, fragment din aportul proaspăt al timpului – iată cinematograful“, scrie Filip Corsa[25]; la rândul lui, Barbu Florian exclamă: „În plină evoluție mașinistă, s-a născut o nouă formulă de reprezentare: Cinematograf sau fotogenie. Este arta care potențează valorile“ [26]. „Dactilo-cinematograf“ figurează printre termenii enumerați în manifestul publicat de „75 HP“. Nu întâmplător, cronicarii revistelor observă cu voluptate decorurile citadine și mai ales mașinile,

25. Filip Corsa, *Cinematograful*, „Contimporanul“, nr. 73, 1927

26. Barbu Florian, *Teatru și cinematograf*, „Integral“, nr. 2, 1925

transatlanticele, avioanele, trenurile înfățișate în cadrul de film. Simbolizând trepidația existenței moderne și triumful civilizației mecanice, artă prin excelență a veacului nostru, cinematograful își află în dinamism întâia și cea mai importantă fundamentare estetică: „Dinamismul în: formă, lumină, umbră, ritm, iată-i resursele, oxigenul", declară același Filip Corsa[27]; „Din complexul vieții, cinematograful n-a reținut decât elementul esențial reprezentării: mișcarea", scrie Barbu Florian[28]. E de remarcat faptul că insistenta înfățișare a dinamismului drept trăsătura expresivă primordială, fundamentală a cinematografului, observație de altminteri judicioasă, se produce din perspectiva – îngustă și, în cele din urmă, abuzivă – a ideii potrivit căreia esența filmului este onirică. Poziția e afirmată fără urmă de echivoc: „O fotografie e un meteor de vis. Fenomenul mintal vizual salvat în timpul somnului de cenzura rațiunei, visul ce ne farmecă ori necăjește pare a-și fi întâlnit prototipul în imaginea dinamică a cinematografului"[29]; „Dinamicul peliculei creează efectiv iluzia că trăim în vis și luăm deci parte la acțiune. Visul se prezintă amestec de incoerență și relief, exprimat vizual. Condiții toate comune cinematografului. Suprarealismul își găsește astfel realizarea mai potrivită aici decât în literatură"[30]. Cinematograful ar mai fi teritoriul predilect al incongruențelor logice, întocmai ca poemul suprarealist: „Iată dar filmul – scrie Sașa Pană despre un desen animat al lui Disney – în care strigă neliniștea paralogismelor, viselor – în sălile de proiecție e noapte – filmul în inextricabilă contingență cu poemul suprarealist"[31]. Pentru același eseist, *Câinele andaluz* rămâne „un film-manifest al subconștientului, filmul care ne prăvălește într-o grădină a visului trăit de cel ce visează", o operă născută din „frenezii și disperări într-o degringoladă a nebănuitului", în care „cavalcada imaginilor continuă și continuă să fugă din agrafa logicii"[32]. *Nocturna pentru bébé*, tentativa scenaristică a lui Bogza, e un conglomerat de metafore luxuriante și insolite, o culegere de viziuni fragmentare, fulgerătoare, haotice. Cu aceeași îndârjire cu care se susține așa-zisa esență suprarealistă a filmului, se apără conceptul de specificitate cinematografică. Filmele de avangardă, de la cele vizualiste la cele dadaiste, de la cele suprarealiste la cele abstracte, sunt interpretate ca eliberări de sub tutela teatrului, ele întruchipează condițiile organice ale artei cinematografice, vizualitatea și ritmul. (În acest orizont se înscriu intervențiile din „Integral" privind arta actorului **de film**, de la elogiul pe care Ion Călugăru

27. Filip Corsa, *art. cit.*

28. Barbu Florian, *Cinematograful*, „Integral", nr. 3, 1925

29. Filip Corsa, *art. cit.*

30. Barbu Florian, *Suprarealismul în cinematograf*, „Integral", nr. 4, 1925

31. Sașa Pană, „Unu", nr. 34, 1931

32. Sașa Pană, *Un chien andalou*, „Unu", nr. 28, 1930

îl aduce „dramei-pantomimă“ la pledoaria lui Gheorghe Dinu pentru „actorul-browning“, actorul înzestrat cu calități acrobatice, asemănător „cinemimului“ teoretizat cândva de Fernand Léger). Idealul cinematografului ca artă sincretică va fi formulat, în spiritul poziției integraliste și în acord cu stilul epocii, de Barbu Florian: „Mai potrivită și mai ospitalieră unui text nou decât teatrul, arta mută va însemna reintegrare în reprezentare, atunci când plastica integralistă, arhitectura (integralistă prin însuși scopul ei), muzica vor culmina într-un text în care suferința, durerea, plăcerea, bucuria, nevoia, natura, spasmul, nebunia, visul, mașina, zgomotul etc. vor trăi în egală măsură prin ceea ce cinematograful are mai important: **puterea de vizualitate**. Sub imboldul acestei arte, produs al unei reintegrări a formelor noi în text nou, umanitatea de pretutindeni va putea gusta în comun plăcerea unei emoții colective“ [33].

Exercițiul de critică cinematografică și preocupările de teoria filmului prezente în paginile revistelor de avangardă refac la scară redusă avatarurile ideologice și culturale ale doctrinelor avangardiste în câmpul teoretic al artelor cu vechi tradiții; spre deosebire, însă, de domeniul literaturii sau al plasticii, unde doctrinele sunt precizate net, cristalizate ca atare, în cazul cinematografului nu înregistrăm decât tentative firave și fragmentare. Cu o desfășurare de forțe mult mai săracă, lipsite de autoritatea personalităților de anvergură, discontinue, lăsând mai curând impresia unui șantier abandonat îndată după deschidere, critica și teoria promovate de „Contimporanul“, „Integral“ sau „Unu“ rămân minate din interior: tendința spre extremism se asociază cu dogmatizarea (aproape exclusiv, modelele indicate sunt filmele lui Clair, L'Herbier, Buñuel, Léger, Eggeling, Richter, iar când se întâmplă să fie citați și alți cineaști, Chaplin, Keaton, Walsh, Disney, bunăoară, ei vor fi revendicați ca predecesori indiscutabili ai diverselor experiențe avangardiste); curiozitatea pentru nou, firească de altfel, conduce finalmente la susținerea acritică, la fetișizarea noutății în sine; în sfârșit, meritele reale ale poziției avangardiste (deschiderea spre inovație, respingerea academismului, polemica dusă cu cinematograful comercial) tind să intre în penumbră, amenințate de numeroasele echivocuri și îngustimi ale opticii filozofice și poetice pe care avangarda le moștenește din acel talmeș-balmeș estetizant și decadent de la începutul anilor '20 semnalat cândva de Aristarco, din eclecticele surse teoretice pe care le exploatează: conceptul de fotogenie al esteticienilor francezi (termenul e des pomenit mai

33. Barbu Florian, *Teatru și cinematograf*, „Integral“, nr. 2, 1925

ales în „Integral“), critica grupată în jurul revistei „Les Cahiers du Mois“, eseurile lui Jean Epstein, Germaine Dulac sau Hans Richter.

Viziunea comparatistă cultivată din ce în ce mai intens de istoriografia cinematografică actuală legitimează, între altele, cercetarea capilară, am spune, a difuziunii pe care o cunoaște un anumit fenomen sau experiență cinematografică în diverse spații culturale. Studierea reacțiilor suscitate aici poate fi întreprinsă nu numai din perspectiva descrierii și evaluării influențelor exercitate în câmpul practicii (asupra filmelor și cineaștilor), ci și din unghiul examinării modului în care s-a produs receptarea fenomenului respectiv de către critică și public. Născută într-un climat sociocultural particular, expresie a unei noi mentalități cinematografice, moment-cheie în evoluția estetică a celei de-a șaptea arte, școala clasică sovietică a acționat, într-o serie de arii geografice, ca un fel de catalizator, contribuind la delimitarea mai fermă, la decantarea pozițiilor ideologice și estetice privind esența și rosturile filmului, așa cum au arătat atentele cercetări (înscrise în dublul unghi pe care l-am amintit) ale lui Umberto Barbaro, Jay Leyda, Georges Sadoul. Până acum, difuziunii cinematografului sovietic în România i-a fost consacrat un singur studiu, notabil pentru bogata lui documentare[34]; investigația noastră își propune să se concentreze exclusiv asupra ecourilor critice și teoretice pe care le-a trezit școala clasică.

34. B. T. Rîpeanu, text cuprins în grupajul *Filmul sovietic în lume*, C. D. C., nr. 11, 1967, pp. 103–110

1) În majoritatea cazurilor, cele patruzeci de filme sovietice de ficțiune prezentate spectatorilor români între 1923 și 1941 sunt semnate de regizori-tehnicieni, cu o solidă cultură profesională, artizani merituoși ai „producției medii“, de la F. Ozep la V. Petrov, de la N. Ekk la A. Ptușko. În sensul deplin al cuvântului, acreditarea cinematografului sovietic se datorează, însă, marilor personalități creatoare: ea are loc abia odată cu proiectarea și discutarea unora dintre filmele de căpetenie ale lui Pudovkin și Eisenstein. (Ceilalți exponenți ai școlii clasice vor fi cunoscuți mult mai târziu, după război, unii – Dziga Vertov, de pildă – numai datorită eforturilor depuse de Cinematecă, televiziune și cinecluburi).

Până în 1929, când în circuitul comercial e programat *Urmașul lui Gingis-han*, până în 1939, când apare pe ecrane *Alexandr Nevski*, despre cinematograful lui Pudovkin și Eisenstein publicul cinefil nu își va face o imagine decât din lecturi. Câțiva oameni de artă, puțini la număr (între care D. I. Suchianu), văzuseră *Crucișătorul Potemkin*

și *Mama* în proiecții închise; multora însă le devenise familiară literatura critică, franceză mai ales, dedicată dezvoltării filmului sovietic. Într-un prim moment, cunoașterea lui se realizează indirect, mediată de opiniile lui Alexandre Arnoux, de cărțile lui René Marchand și Pierre Weinstein sau Léon Moussinac, citate ori recenzate în reviste culturale prestigioase și extrem de răspândite: eseurile pe care D.I. Suchianu le publică între 1927 și 1930 în „Adevărul literar și artistic" conțin frecvente trimiteri la autorii amintiți. Lărgirea acestei cunoașteri se va produce și datorită contactului, desigur încă parțial și nesistematic, cu opera teoretică a celor doi regizori: în 1930, tot în paginile „Adevărului literar și artistic", Felix Aderca însoțește extrasele din scenariul la *Vechi și nou* cu un eseu asupra teoriei eisensteiniene a nuvelei cinematografice; în „Cinema" (1930), Petre Solo relatează despre conferințele ținute de Eisenstein la Zürich cu un an înainte, reținând îndeosebi problemele de ordin stilistic puse în discuție de autorul lui *Potemkin*; în 1930 și 1931, aceeași revistă de mare circulație reproduce declarațiile lui Pudovkin privind destinul filmului sonor și fragmente din studiul lui Eisenstein referitor la cinematograful intelectual. Contactul direct cu filmele lui Pudovkin și Eisenstein va fi resimțit ca un veritabil șoc: surpriza explorării unei alte lumi cinematografice se conjugă cu fervoarea unei confruntări de natură să propună noi teme de reflecție asupra artei filmului. Ce a „citit" critica noastră în operele celor doi cineaști, ce semnificație dobândesc adeziunile ei? – iată o întrebare la care trebuie să răspundem dacă vrem să aflăm dimensiunile reale ale acestei experiențe.

2) Pentru cei mai mulți dintre comentatori, revelația filmului clasic sovietic e, înainte de toate, revelația unei arte capabile să opereze intima fuziune a esteticului cu filozoficul și cu eticul. Revoluționare prin viziune și finalitate, însuflețite de o prodigioasă putere de convingere, operele școlii clasice afirmă o ascuțită conștiință a politicului. Ideea își găsește formularea netă în eseurile pe care Emil Botta și Mihail Sebastian le încredințează revistelor din epocă. Într-un text scris în 1931, Botta observă: „Propaganda în filmul sovietic nu e un element exterior subiectului, o concluzie adăugată care foarte ușor poate fi tăiată de cenzură, ci face parte din atmosfera generală, din arta cinematografică însăși. O tentativă de disociere între estetic și etic ar fi considerată ca un atentat contra ordinei publice"[35]. Într-un alt eseu, unde poetul citează bine-cunoscuta afirmație a lui Lenin

35. Emil Botta, *Introducere la filmul sovietic*, „Vremea", 1 ianuarie 1931

despre caracterul popular al cinematografului, putem citi: „Ca și în clanurile originare, viața colectivă are un rol preponderent. Și după cum Theogonia explica unui popor genealogia zeilor, filmul sovietic inculcă maselor nebuloase principiile noii sale vieți“[36]. Absorbirea politicului în estetic nu va fi ignorată nici de Mihail Sebastian, spectator al unor filme sovietice prezentate la Paris: *Ceapaev* al fraților Vasiliev rămâne un „film de o reală grandoare epică, în care **teza** politică e cu destulă discreție lăsată în umbra faptelor“[37]. Uneori, intervențiile criticii se transformă într-o adevărată pledoarie. În acest sens, merită să fie amintită, pentru valoarea ei simptomatică, reacția cronicarului de la revista „Filmul meu“, răspuns polemic la un eseu publicat în „Cinéa-Ciné“: „De ce am imputa artei ruse, bunăoară, că se străduiește a copia viața în loc să bâjbâie prin lumea viselor? De ce să cerem filmului să joace un rol aidoma haşişului sau opiului? (...) De ce să cerem filmului, în sfârșit, – celor rusești în special, pentru că din cauza realismului lor sunt învinuite de lipsa poeziei – să fie de un optimism excesiv, să ne înfățișeze o lume lipsită de preocupări omenești? (...) *Potemkin*, odă închinată libertății, filmul de care străinătatea vorbește cu entuziasm, reprezintă tipul producțiilor capabile să suscite exaltarea individului. (...) Eisenstein și Pudovkin au găsit cea mai bună formulă pentru arta tăcută: au pus-o în slujba îmbunătățirii soartei oamenilor, au transformat-o într-un influent factor de moralizare“[38]. Pe drept cuvânt, critica sesizează accentul militant, capacitatea de a mobiliza opinia publică, forța de document, densitatea ideologică și vigoarea realistă din operele școlii clasice ca dimensiuni fundamentale ale acestui cinematograf atât de hotărât să își împlinească destinul social și atât de preocupat să afle drumul cel mai scurt spre conștiința spectatorului. De altfel, tocmai valorile de conținut ale artei lui Eisenstein și Pudovkin, ale școlii sovietice în general, valori pregnant și consecvent subliniate în paginile ziarelor și revistelor culturale de orientare democratică, sunt cele care asigură filmelor eficacitatea lor practică în sfera înfruntărilor politice, în bătălia dusă pentru impunerea adevărului despre realitățile revoluționare.

3) Contactul cu filmele lui Eisenstein și Pudovkin, opere exponențiale pentru o întreagă poetică de grup, înseamnă, în același timp, revelația unei profunde mutații înfăptuite în plan estetic. Familiarizată mai ales cu experiențele americane și germane, cu cele franceze într-o anumită măsură, având mereu în față modelul hollywoodian, inclusiv

36. Emil Botta, *Filmul sovietic*, „Facla“, 22 noiembrie 1931

37. Mihail Sebastian, *Filme revoluționare*, „Rampa“, 20 ianuarie 1936

38. M. N. Marne, *Filmul rusesc*, „Filmul meu“, nr. 5, 1928

imitațiile lui europene, critica e surprinsă de realismul aspru, dacă nu chiar crud, al acestor filme (cinematograful sovietic „a dinamitat concepția de artă aurită, dantelată și mătăsoasă ochiului", scrie Sandu Eliad[39]), de noutatea limbajului lor (atrag atenția în chip special ritmul vertiginos și montajul „sacadat, abrupt", cum zicea Ion Cantacuzino), de bogăția expresivă și de timbrul particular pe care îl au. Ceea ce observa Victor Iliu – într-o însemnare târzie, din 1957 – în legătură cu *Crucișătorul Potemkin* sintetizează de fapt demersurile estetice și câștigurile istorice ale întregii școli clasice: „(...) a impus forma perceperii cinematografice a lumii (...) a legitimat definitiv caracterul de artă al cinematografului"[40].

Identificarea originalității stilistice pe care o vădește contribuția sovietică, luată în ansamblu ori examinată în funcție de individualitatea creatoare, rămâne o preocupare pe cât de frecventă, pe atât de rodnică: se poate spune, fără teama de a greși, că multe dintre liniile de forță ale poeticii colective sunt fixate cu precizie și adeseori cu finețe dialectică. Interesul critic e polarizat, în primul rând, de caracterul coral al filmelor. Invocând *Crucișătorul Potemkin, Urmașul lui Gingis-han* și *Drumul vieții,* Ion Cantacuzino remarcă: „În filmele rusești (...) personagiile principale aproape că nu există, atât de mult se topesc în masă, urmând reacțiunile ei, existând în funcție de ea. Omul devine gregar, își pierde individualitatea, dar prin aceasta personalitatea sa crește, căci se multiplică cu tot ceea ce regăsești în ea din atributele marii personalități a colectivității. Într-un bun film rusesc numărul prim-planurilor e atât de mare și atât de variat, încât chiar prin faptul acesta nu mai există vedete. Iar scenele capitale sunt totdeauna scene de colectivitate, în care acțiunea personagiului principal se integrează și se pierde"[41]. Lui Felix Aderca, *Greva*, opera-pilot a școlii clasice, i se înfățișează, pe bună dreptate, ca un „film fără eroi proeminenți, **unanimist** (cum s-ar spune în Franța)"[42]. Emil Botta se referă la aura mitică a personajului din *Urmașul lui Gingis-han* și la valoarea emblematică pe care o capătă întotdeauna eroul individual în filmele cineaștilor ruși: „Timur (...) a devenit pentru mine un nume cu stranii incantațiuni, asemeni celui al unui personaj de istorie și legendă: Napoleon sau Cidul (...) Pentru larga difuziune în mase, regizorul alege tipicul și aplică sinteticul: eroii reprezintă o clasă"[43]; într-un alt eseu, nu mai puțin pătrunzător, poetul schițează o rapidă comparație între Eisenstein și Mamoulian, luați ca exponenți ai stilurilor naționale, pentru a

39. Sandu Eliad, *Filmul românesc*, „Contimporanul", nr. 101, 1931

40. Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, București, Ed. Meridane, 1973, p. 102

41. Ion Cantacuzino, *Uzina de basme*, București, Ed. Universala, 1935, p. 162

42. Felix Aderca, *S. M. Eisenstein: Cucerirea pământului sau Linia generală*, „Adevărul literar și artistic", nr. 502, 1930

43. Emil Botta, *Filmul sovietic*, „Facla", 22 noiembrie 1931

sublinia complexitatea dialectică a viziunii stilistice cristalizate de școala clasică: „Singura viziune care nu poate fi definită e, ni se pare, cea sovietică: continua devenire, viața însăși, ondulatorie și diversă, nu încap în formule“[44]. Tot în perspectivă stilistică se înscriu și o serie de considerații critice privind autorii reprezentativi. Dintre acestea, merită să fie semnalată încercarea lui Felix Aderca de a surprinde originalitatea contribuției eisensteiniene: în *Vechi și nou*, scrie eseistul, întâlnim „robustețea unui temperament care se joacă de câteva ori cu întâile elemente și voluptăți ale vieții (...) Eisenstein, arhitect și poet, lucrează deocamdată numai cu fizionomia omului și peisajului; nu va trece mult (avem elemente în *Linia generală*) și va transpune și sonoritățile vieții (...) De aici înainte, arta domnului Eisenstein se confundă cu însăși arta lui Paul Valéry: darul de a crea stări emoționale cu ajutorul unor imagini și sonorități“[45]. În sfârșit, cercetarea stilistică a cinematografului clasic sovietic tinde să se plaseze pe terenul sintezei și să evolueze într-un orizont teoretic integrator odată cu capitolele pe care D. I. Suchianu și Ion Cantacuzino le consacră fenomenului în *Curs de cinematograf* (1931) și, respectiv, *Uzina de basme* (1935). În bine cunoscutul *Curs de cinematograf*, operele lui Pudovkin și Ozep alcătuiesc – împreună cu numeroase filme aparținând regizorilor americani și germani, de la Chaplin și Keaton la Joe May și Lubitsch – corpusul critic aflat la temelia principalei elaborări teoretice propuse de D.I.Suchianu: – ipoteza „unităților de frumusețe“ ca ax al gândirii cinematografice. Procedând la minuțioase descrieri de secvențe, metodă aplicată și în alte ocazii, criticul interpretează soluțiile expresive din *Cadavrul viu* și *Urmașul lui Gingis-han* în funcție de câteva dintre caracteristicile fundamentale ale „unității de frumusețe“: forța de sugestie și capacitatea de a densifica semnificațiile (proprii mai ales detaliului), aptitudinea de a dezvolta conotația, lapidaritatea. Ecranizarea tolstoiană dovedește „cum, prin mișcări extrem de simple și cotidiene, se poate sugera o lume întreagă de situații morale“[46]; un detaliu din *Urmașul lui Gingis-han* comunică „o trăsătură psihologică complexă și îngrozitor de umană, concentrată într-un gest instantaneu“[47]; un alt amănunt din filmul lui Pudovkin e comentat astfel: „Nu se poate imagina tablou care să simbolizeze mai plastic toată detresa și indiferența de viață a omului ajuns la limitele mizeriei omenești“[48]; un moment dramatic din același film prilejuiește o paralelă între literatură și cinematograf: „Toată această cauzalitate obscură și întortocheată,

44. Emil Botta, *Stilul cinematografic*, „Ulise“, nr. 3, 1932

45. Felix Aderca, *art. cit.*

46. D. I. Suchianu, *Curs de cinematograf*, București, Ed. Cultura românească, 1931, p. 97

47. *Op. cit.*, p. 94

48. *Op. cit.*, p. 95

pe care un Proust ar fi descris-o în zece pagini de literatură, ecranul ne-o dă concentrată într-o mișcare de o secundă: pumnul furios al albului înarmat care îmbrâncește pe galbenul legat. Iată economia de mijloace pe care o poate realiza arta ecranului"[49]. Dacă „exemplele rusești" reprezintă pentru D. I. Suchianu una din necesarele ancorări în concret ale unei ambițioase construcții teoretice născute din tentativa de a identifica baza estetică a filmului și menite să formuleze însăși esența expresiei cinematografice, ele constituie pentru Ion Cantacuzino obiectul investigației pe care autorul *Uzinei de basme* o desfășoară ca să teoretizeze conceptul de stil național. (Lăsăm la o parte trimiterile, mai mult sau mai puțin fugare, la cineaștii sovietici, prezente în alte capitole ale cărții). Inclus în secțiunea *Geografie*, unde se învecinează cu scurtele eseuri consacrate experiențelor germane, americane și românești, *Filmul rusesc* se oprește de fapt la influența exercitată de poetica școlii clasice asupra cinematografului german, deducând o serie de „înrudiri" ori de „caractere de film rusesc": analistul e preocupat cu precădere de tehnicile stilistice, de la „procedeul sublinierii momentelor acțiunii prin proiectarea ideii în cadrul obiectelor moarte și al naturii"[50] la folosirea imaginilor „eliptice și cu efectul concentric, punând la contribuție jocul tuturor elementelor ambiante acțiunii"[51]. Dincolo de limitele ei (o anumită rarefiere, aerul de eboșă, datorate documentării insuficiente, cum mărturisește însuși Cantacuzino), această primă încercare de sinteză are merite incontestabile: siguranță în diagnosticul critic, limpezime de stil și, *last but not least*, capacitatea de a propune, mai coerent decât alte tentative din epocă, demersul comparatist.

49. *Op. cit.*, pp. 93–94

50. Ion Cantacuzino, *Uzina de basme*, București, Ed. Universala, 1935, p. 163

51. Ion Cantacuzino, *op. cit.*, p. 164

(Text publicat parțial, în versiune franceză, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXIII, 1986)

2

FILMUL ROMÂNESC
Autori, filme, sinteze

DOI PRECURSORI

Marin Iorda

Ca mulți dintre colegii săi de generație, Marin Iorda (1 septembrie 1901–23 iunie 1972) are energia și tenacitatea pionierului. Făcându-se cunoscut, până la debutul cinematografic, mai ales în ipostaza de grafician, ca desenator la populara „Revista copiilor și a tinerimii", scoasă de C. G. Costa-Foru, ca ilustrator și caricaturist la „Rampa", ca autor de benzi desenate (*Haplea*, din paginile „Dimineții copiilor"; Guguță, familiar cititorilor „Gazetei de duminică"), Iorda se dedică cinematografului dintr-o statornică pasiune. „Ajunsesem să văd viața numai prin caleidoscopul plin de iureș al filmelor lui Chaplin și al desenelor animate", scrie el, evocându-și adolescența[1]. Își face ucenicia cinematografică cu răbdare, lucrând la „România-film" a lui Eftimie Vasilescu și, mai târziu, în laboratorul lui Tudor Posmantir; stă în preajma lui Aurel Petrescu, colaborator și el al „Revistei copiilor și a tinerimii", izbutind, cu prețul multor eforturi, să-și împlinească visul în 1928, când *Haplea* și *Așa e viața* apar pe ecranele bucureștene. Cineastul va reveni pe platouri abia în 1941 (*Focuri sub zăpadă*), după o lungă perioadă consacrată graficii, teatrului și literaturii pentru copii, interval de timp în care preocupările lui cinematografice se reduc la diagramele animate incluse în documentarul *Locuința țărănească în România* (1937) realizat de Dimitrie Gusti pentru „Expoziția europeană a locuinței rurale" organizată la Paris. Rămas neterminat, în faza materialului montat doar într-o primă formă, întocmai ca *Focuri sub zăpadă*, *Cetatea fermecată* încheie, în 1946, o sporadică activitate de regizor, animator, scenarist, pictor de costume și decoruri, tehnician chiar. Cu acest film se sfârșește o carieră nu o dată sensibilă la capriciile întâmplării și întotdeauna la vitregia condițiilor de lucru, o filmografie eclectică, care și-a găsit impulsul prim în preocupările de ordin plastic, teatral și literar ale artistului, reunind desenul animat și filmul polițist, comedia burlescă și basmul cinematografic.

De la *Haplea* la *Cetatea fermecată*, traiectoria lui Marin Iorda e aceea a unui cineast dornic să depășească diletantismul, capabil de câteva exacte intuiții artistice, participant inimos la cauza comună a cinematografului românesc. Într-o istorie a entuziasmului și, nu mai puțin, a aspirației perpetue spre artă, cum ne apare istoria vechii

1. Marin Iorda, *Câte ceva despre activitatea mea cinematografică* (manuscris la Arhiva Națională de Filme)

noastre producții de film, autorul lui *Haplea* își află pe drept locul distinct, chiar dacă secundar.

Cunoscător și admirator al desenelor animate americane, Iorda se îndreaptă înspre animație în virtutea înzestrării și exercițiului său de grafician. Cu *Haplea*, el continuă tradiția inaugurată de Aurel Petrescu, încercând să reînsufleţească pățaniile unui erou familiar și să dea povestirii vizuale accente de pitoresc local. *Haplea* – scrie Jean Mihail, referindu-se la benzile desenate – avea „un iz de filozofie populară, o înțelepciune mucalită, care îl făcea să îndure candid încurcăturile pe care el însuși le provoca fără să vrea, și să iasă până la urmă din ele cu bine și cu surâsul pe buze. Oarecum înrudit cu Păcală și cu alți eroi populari, Haplea era nimerit să devină un erou de desen animat, așa cum devenise popular printre micii cititori ai generației de pe atunci“ [2]. Trecând pe ecran, într-un film destinat, după cât se pare, să constituie un cap de serie, personajul va moșteni aerul său hâtru, caracteristica predispoziție de a face haz de necaz (atribut întâlnit la destui eroi din comediile cinematografice ale timpului), după cum aventurile sale își vor păstra savoarea de anecdotă, de snoavă. Animate, în câteva momente, cu un instinct sigur al ritmului, figurile capătă un spor de energie expresivă. Realizat în condiții grele, cu o aparatură rudimentară, pe un platou improvizat, turnat cu mari intermitențe, *Haplea* se resimte prea puțin de pe urma dificultăților tehnice pe care le-a avut de înfruntat nașterea lui anevoioasă. Asociind desenul animat, cartoanele decupate și prezența desenatorului în intenția de a obține diversificarea cadențelor vizuale sau de a crea efecte comice neașteptate, tehnica mixtă aplicată aici plasează filmul în sincronism cu experiențele epocii, cu cele ale lui Pat Sullivan, de pildă, dovedind – așa cum observă unul dintre cronicarii vremii – un „spirit cinematic cum nu întâlnești întotdeauna nici în multe producții străine“ [3]. Tentativa lui Iorda se apropie de formula desenelor animate din anii ’20 prin calitățile desenului, cu un contur simplu și incisiv, prin idealul tipizării energice a personajului (astfel încât trăsătura caracterologică să se citească imediat), prin relativa vioiciune a animației, condusă de ideea verosimilității mișcării; în același timp, filmul poartă amprenta vizibilă a originii sale grafice, conservând simbolurile tradiționale ale vignetelor („stelele verzi“, de pildă). Că Iorda intuise, chiar fragmentar, natura și posibilitățile animației, o arată câteva scurte momente inspirate: conversația lui Haplea cu desenatorul are o notă jucăușă; într-o invenție surprinzătoare, într-un

2. Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, București, Meridiane, 1967, p. 102

3. Marcel Blossoms, în „Cinema“, 1927, nr. 70

gag pur cinematografic cum e gagul final (coada lui Zdup se lungește nemăsurat, se agață de avionul lui Lindbergh și cățelul e tras în sus ca pe o frânghie), cineastul descoperă cu adevărat imaginația liniei.

Părăsind animația în favoarea filmului jucat, întocmai ca predecesorul său Aurel Petrescu, Iorda nu rupe brutal cu experiența anterioară. Într-o anumită măsură, *Așa e viața* evocă încercarea de început în ceea ce privește caracterul burlesc al gagului și gustul pentru culoarea locală. Regizorul (și, alături de el, Jean Georgescu, colaborator la scenariul filmului și deținător al rolului principal) găsește corespondențele autohtone sau prelucrează, de cele mai multe ori ingenios, numeroase elemente din poetica burlescului american și a comediei vodevilești franceze: eroul – căruia Georgescu îi împrumută o siluetă nervoasă, o mișcare agilă și spontaneitate în gesturi – amintește de Max Linder, tipurile de gag și tehnica înlănțuirii lor trimit la experiențele sennettiene (suita gagurilor construite pe tema țigării e o tipică „temă cu variațiuni" în jurul unui obiect). Mai prețioase decât aceste adoptări sunt însă eforturile de a conferi personajului o anume identitate, o anume consistență psihologică, de a deduce efectul comic din ipostazele psihologice ale personajului: eroul e, rând pe rând, „veșnicul întârziat", „șomerul", „îndrăgostitul". Există aici, în germene, acea intuiție pe care Jean Georgescu o va dezvolta mai ales în *O noapte furtunoasă*, unde întreaga strategie a comicului este dictată de realismul observației morale și sociale, unde lumea caragialiană își recapătă viața profundă. Exactitatea detaliului, prospețimea micilor notații din *Așa e viața*, ca și organicitatea gagului, știința distribuirii lui, precizia ritmului fac din filmul lui Iorda și Georgescu o experiență importantă a comediei noastre de dinaintea apariției sonorului.

Despre *Focuri sub zăpadă*, observația esențială a fost formulată de Ion Cantacuzino, atunci când remarca atât mentalitatea de ilustrator diligent care îl animă pe Iorda în transpunerea scenariului lui Victor Ion Popa, cât și valoarea materialului oferit de scriitor: „V.I. Popa reia în acest scenariu ideea lui *Velerim și Veler Doamne* a unei acuzații nedrepte și a dovedirii asasinului adevărat. De astă dată însă, ideea apare sub o formă mai simplă, mai directă, aș spune comercială, fără implicațiile de simbolică socială și fără subtilitățile caracterologice din roman"[4]. *Focuri sub zăpadă* trebuia să fie un trepidant film polițist, cu peripeții abundente, cu momente de mare suspans, o poveste criminalistică încheiată printr-o veritabilă lovitură de teatru: în fața

4. Ion Cantacuzino, *Victor Ion Popa și filmul românesc*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei", seria teatru-muzică-cinematografie, 18, 1971, nr. 2, p. 226

unui actor chemat să joace rolul celui ucis, asasinul, neștiutor, se demască. Imaginile filmate, toate secvențe de exterior, rămân un document al înzestrării operatoricești a lui Eftimie Vasilescu și, în egală măsură, al calităților actorilor, între care Irina Răchițeanu, fotogenică și dezinvoltă, Aurel Rogalschi, cu o apariție desprinsă parcă din filmul de gangsteri american, Victor Antonescu, Ștefan Iordănescu, Gică Rădulescu, Gheorghe Damian.

Dacă ar fi fost dus la bun sfârșit, *Cetatea fermecată* ar fi putut conta ca o experiență inedită: exceptând *Înșir-te mărgărite*, tentativă cu un caracter mai degrabă accesoriu, *Cetatea fermecată* ar fi fost întâia incursiune în zona fabulosului și a fantasticului, cucerire pe care cinematograful nostru o va face mai târziu, prin filmele lui Popescu-Gopo și Elisabeta Bostan. Ce câștiguri expresive ar fi adus această încercare de a plasa producția noastră și sub semnul lui Méliès, al „tendinței creatoare", iată o întrebare fără răspuns. Imaginile care s-au păstrat ne dau însă posibilitatea să întrezărim o parte din intențiile regizorului. Iorda lasă neatinsă stereotipia basmului tradițional; nu în modificarea tiparelor, nu în invenția epică stă voința de originalitate a cineastului. Timidă, ea se vădește în încercarea de a cultiva parodicul, în micile inflexiuni malițioase care punctează povestea: câteva gaguri – împăratul își scarpină creștetul cu sceptrul sau folosește însemnul puterii pentru a alunga o muscă sâcâitoare; împăratul cască și curtenii slugarnici se grăbesc să îl imite – apar ca un comentariu ironic al vieții de curte. O altă sursă a comicului, nici ea exploatată îndeajuns, o constituie „metafora literară", vizualizarea expresiilor verbale: când, într-o imagine amuzantă, regizorul transcrie reprezentarea sugerată de locuțiunea „i s-a făcut părul măciucă", el procedează conform mentalității de grafician, de autor de benzi desenate și totodată ca un cunoscător al slapstickului, prefigurând efectele burlești ale lui Gopo din *O poveste ca în basme*. Tot în privința umorului, s-ar mai putea nota o anumită căutare a expresivității corporale a actorului (Gheorghe Gîmă, în rolul împăratului, are o mișcare marionetistică; figurația, alcătuită din elevi ai clasei de regie pe care Iorda o conducea la Conservatorul muncitoresc, este însă extrem de stângace). În sfârșit, *Cetatea fermecată* dovedește și preocupări de ordin plastic. Dincolo de precaritatea montării, trebuie menționată încercarea de a reuni într-un spațiu cinematografic unic, omogen, decorul natural și fundalurile de pânză pictată, încercare subminată însă de violentul dezacord existent între realismul

fotografic al imaginii și convenția primitivului decor teatral, între materialitatea ambianțelor autentice și stilizarea la care apelează panourile scenografice. Numai rareori inventivitatea plastică a lui Iorda își spune cuvântul și atunci întâlnim câte o imagine având farmecul naiv al vechilor gravuri, cum e imaginea eroului aflat în pustietăți, adăpostindu-se sub o uriașă umbrelă vegetală.

Ion Șahighian

Figură proeminentă a regiei noastre de teatru dintre cele două războaie mondiale, Ion Șahighian (16 noiembrie 1897–11 martie 1965) se dedică cinematografului sporadic, dar animat întotdeauna de o vie pasiune. Dincolo de filmele pe care le-a realizat, această atracție a ecranului e mărturisită fără echivoc de cele mai diverse preocupări: Șahighian publică cronici și eseuri cinematografice în revistele anilor '20, de la „Cinema" la „Spectatorul"; conduce, alături de Pepe Georgescu, efemera „Academie de artă cinematografică" înființată în 1926; scrie comentarii de film publicitar (*Fabricarea berii Czell* de Constantin Ivanovici, 1933); îngrijește, în 1934, prima dublare în românește a unui film străin (*Evergreen* al lui Victor Saville, proiectat sub titlul *Triumful tinereții*).

Evaluarea exactă a operei propriu-zise a regizorului întâmpină însă mari dificultăți, căci nu ni s-au păstrat până astăzi decât două filme de ficțiune (și acestea incomplet: *Datorie și sacrificiu* și *O noapte de pomină*), precum și o singură parte din tripticul coregrafic *Dansuri românești*, turnat în 1939. Chiar și în aceste condiții, imaginea lui Șahighian-cineastul prinde totuși contur – e imaginea unui regizor care năzuiește să ajungă la profesionalism, a omului de teatru dornic să se apropie de o mai fină înțelegere a exigențelor proprii filmului.

Debutul cinematografic al lui Șahighian se produce în 1925, când tânărul regizor al Naționalului bucureștean e chemat pe platouri de Jean Georgescu. Rod al colaborării lor, *Năbădăile Cleopatrei* va fi „un film frumos, amuzant, plin de viață și de veselie"[1]. Localizând un vodevil al lui Labiche, alegându-și cu grijă exterioarele, de la priveliștile capitalei la imaginile filmate la Constanța sau la Poiana Țapului, animând într-un pitoresc „plan doi" câteva figuri familiare ale vieții orașului, Șahighian dovedește, după spusele cronicarilor din epocă, o anumită capacitate de a surprinde „intonația" specifică a peisajului și a tipologiei. Ioan Massoff scrie: „Ceea ce e de remarcat,

1. Ioan Massoff, în „Rampa", 5 octombrie 1925

și aceasta e un mare merit, e preocuparea realizatorilor de a scoate cât mai mult în evidență nota caracteristică a mediului românesc“[2]. La rândul lui, Vasile Voiculescu observă: „Artiștii noștri izbutesc să creeze personagii care vor rămâne măcar pentru noi; mediul românesc, strada noastră, șoseaua, birjarul îi dau un farmec deosebit și nou“[3]. La această căutare a autenticității de atmosferă, la atenția acordată particularizării expresive a ambianțelor și a eroilor, se adaugă încercarea de a elabora o formulă – inedită la noi – de comic cinematografic, formulă sprijinită pe tradiția vodevilescă, alimentată de învățămintele burlesculului, impregnată de o ușoară vibrație lirică. În declarațiile făcute în epoca filmărilor, intenția e formulată de Șahighian astfel: „Ceea ce inovez în acest film e introducerea paralelă a comicului american (...) cu rafinamentul comicului francez (...) păstrând totuși nota predominantă în comedia sentimentală (...) Nu introduc buful american decât în mică măsură și numai în scenele unde fanteziei i se lasă un vast câmp de operație (...) Comicul american îl voi reliefa doar prin situații, nicidecum prin jocul actorilor, pe care îl doresc cât se poate de discret și de elegant“[4]. Rezultatul e consemnat de Jean Mihail în cartea sa memorialistică: „Cleopatra (Charlotte Brodier) primea în cortul ei pe Marc Antoniu (Jean Georgescu), care venea **într-o mașină „Ford“**, îmbrăcat și el în costumul epocii, însă **cu guler tare la gât**. Ambianța acestui moment de parodie, de un comic bazat pe anacronisme, era foarte reușită. Fotografia filmului, semnată de N. Barbelian, era frumoasă, chiar artistic realizată, în ciuda condițiilor tehnice“[5].

Primirea favorabilă pe care critica și publicul o rezervaseră *Năbădăilor Cleopatrei* va fi cântărit desigur în desemnarea lui Șahighian ca regizor al filmului *Datorie și sacrificiu*, produs în același an de către „Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei“, cu intenția expresă de a contribui la educația militară a ostașilor. În multe privințe, cea de-a doua tentativă a cineastului se plasează sub nivelul valoric atins de producția cinematografică a timpului. Angrenând personaje maniheiste, cultivând lovitura de teatru, intriga pasională de aici e concepută într-o stridentă cheie melodramatică, pentru a se încheia cu un *happy end*; jocul actorilor rămâne static și grandilocvent; decupajul păstrează, mai ales în scenele de interior, un pronunțat caracter teatral. Dincolo de aceste imperfecțiuni, există însă în *Datorie și sacrificiu* o intuiție cinematografică demnă de luat în seamă – intuiția realismului documentar. Ea se insinuează în

2. Ioan Massoff, *art.cit.*

3. Vasile Voiculescu, *Referat de aprobare a filmului de către cenzură*, în „Cinema“, nr. 20, 1925

4. Ion Şahighian, în „Cinema“, nr. 10, 1925

5. Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, București, Meridiane, 1967, p. 50

descrierea vieții de front, în refacerea atmosferei caracteristice, în evocarea succintă a luptelor duse de armata noastră pe câmpurile Primului Război Mondial, făcând să intre în penumbră naiva poveste a rivalității amoroase a eroilor, conferind filmului câteva neașteptate accente de autenticitate, uneori chiar un ton mai crud.

Apelând la reconstituirea unor episoade de luptă și, mai ales, înglobând un bogat material de arhivă, alcătuit în special din jurnalele de actualități consacrate bătăliilor de la Mărăști, Mărășești și Oituz, Șahighian continuă o experiență inaugurată cu puțin timp înainte de *Ecaterina Teodoroiu* al lui Nicolae Barbelian, reluată mai târziu de *Vitejii neamului* al lui Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu sau de *Ecaterina Teodoroiu* al lui Ion Niculescu-Brună. Reconstituirea în spirit documentarist, implicarea cronicii devine astfel una dintre formulele predilecte ale evocării istorice la noi, alături de ampla desfășurare spectaculară, prezentă în *Războiul Independenței*, alături de filmul de aventuri, spectacol captivant prin dinamism și pitoresc, încercat de Horia Igiroșanu în *Iancu Jianu* și *Haiducii*.

După o așteptare de trei ani, Șahighian revine pe platouri pentru a da cu *Simfonia dragostei* un film mai împlinit, mărturisind o anumită maturitate, cum susține aproape la unison critica. În tot acest răstimp, regizorul se consacră intens teatrului și nu încetează să se gândească la cinema: pregătește o ecranizare după *Strigoiul Carpaților* (*Les Mille et un fantômes*) al lui Dumas-tatăl, film care urma să fie turnat „pe locurile indicate de autor", în țară și în Polonia, cu actori români și polonezi[6], intenție semnificativă pentru acea aspirație spre autenticitatea și realismul restituirii universului fizic pe care o întâlnim în operele cineastului; cu multă vreme înainte ca realizarea filmului să fie posibilă, Șahighian încredințează tiparului, gest rar la noi, sinopsisul *Simfoniei dragostei*.

6. Valentin Podeanu, *De vorbă cu dl. Ion Șahighian*, în „Mișcarea cinematografică", 13 decembrie 1925

Simfonia dragostei e o dramă sentimentală cu substrat moralizator, un „roman de dragoste" în care se amestecă elogiul purității idilice și sancționarea senzualității neînfrânate, pasiunea romantică și gestul funest, păcatul și remușcarea, demonismul femeii fatale și angelismul copilei, idealurile sublime ale artistului de geniu și mediocritatea lumii din jur; altfel spus, un produs al gustului romanțios din epocă și un ecou al eternei literaturi de colportaj. Lipsită de originalitate, trama din *Simfonia dragostei* va fi fost înnobilată însă de elaborarea ei cinematografică. Valoarea filmului rezidă, observă cronicarii

timpului, mai mult în calitățile lui de scriitură: tentativa de a elibera mizanscena de teatralism, afirmarea unui cert simț al peisajului, preocuparea pentru estetica insertului, preocupare de natură să îl singularizeze pe Șahighian între cineaștii noștri (intertitlurile își modificau grafia în funcție de jocul stărilor psihologice ale eroilor), acuratețea fotografiei și a tehnicii în general (Șahighian profitase de experiența, de calificarea profesioniștilor vienezi de la studiourile „Vita-film" și „Listo-film", unde turnase interioarele), exactitatea interpretării actoricești (printre protagoniști figurează Alexandru Critico, Ion Petrescu, Ion Livescu ca și Vivian Gibson și Grit Haid, faimoasele vedete ale cinematografului german). Asupra *Simfoniei dragostei* o judecată sintetică ne-a lăsat Camil Petrescu: „E cel dintâi film românesc care suferă comparație cu cele străine. D-nii I. Livescu și Al. Critico se dovedesc a fi niște excelenți actori de cinematograf, care, dacă n-au cunoscut până acum succese mari în film, e că n-au avut prilejul să se manifeste. Dar mai ales e pentru întâia oară minunat realizat peisajul român. Nu mai sunt acele vederi pocite pe care planau veșnic sfori, nu mai sunt țigani și mahalale. Sunt drumuri, dealuri și ape, frumos românești, limpezi și adevărate de-ți trezesc nostalgii. Așa da, se poate continua"[7].

7. Camil Petrescu, în „Universul", 16 decembrie 1928

Valoarea filmului lui Șahighian e atestată nu numai de reacțiile criticii, ci și de frumoasa lui carieră internațională: *Simfonia dragostei* e proiectat în Austria și Elveția, după cum izbutește să pătrundă și pe piața unor țări cu o cinematografie avansată cum era Germania, rezistând unei puternice concurențe.

Până în 1939, când vor apărea *Se aprind făcliile* și *O noapte de pomină*, contactele lui Șahighian cu cinematograful sunt extrem de puține. Turnat în 1931 ca film mut, sonorizat trei ani mai târziu în studiourile „Gaumont", adăugându-i-se muzică, zgomote și câteva replici răzlețe, *State la București* e o comedie de scurtmetraj istorisind peripețiile unui provincial în capitală, o mică glumă cinematografică nu lipsită de vioiciune, în care Ion Sîrbu dădea viață unui personaj savuros. *State la București* fusese probabil un exercițiu pregătitor pentru *O noapte de pomină*, centrat și el pe personalitatea unui actor, străbătut și el de gustul pentru descrierea vieții cotidiene și a omului mărunt. Dacă filmografia regizorului se îmbogățește acum doar cu un singur film, proiectele abundă. Printre ele, cel mai cutezător rămâne acela al ecranizării romanului lui Sadoveanu, *Neamul Șoimăreștilor*, pentru care Șahighian prevăzuse concursul unei echipe prestigioase:

Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu și Ion Cosma (ca operatori), Lucian Grigorescu, Vasile Velisaratu și Ștefan Norris (ca scenografi), George Bobescu (ca semnatar al comentariului muzical). Mai târziu, în 1945, avea să fie abandonat un alt proiect drag: *Omul cu mârțoaga*; la ecranizarea piesei lui Ciprian, Șahighian urma să colaboreze cu Jean Mihail (în elaborarea scenariului și a decupajului), cu operatorul Louis Behrend, cu arhitectul Norris și cu compozitorul Ionel Dumitrescu.

Se aprind făcliile e realizat într-o primă versiune în 1939 și refăcut în 1942, când i se îmbunătățește coloana sonoră și i se adaugă noi secvențe menite să îi sporească virtuțile spectaculare, cum e de pildă secvența în care apare Maria Tănase. După cât se pare, *Se aprind făcliile* confirmă mai puțin calitățile cineastului și mai mult defectele lui. Șahighian regăsește aici gustul filmului de analiză psihologică, dar descrierea pasiunilor e bruscă și meandrele intrigii insuficient motivate; din nou, personajul predilect e insul superior, sensibil și visător, sortit eșecului sentimental, urmărit de gândul sinuciderii – o rescriere la nivelul literaturii de pension a motivelor din marile romane analitice dintre cele două războaie, optică moștenită de regizor din proza lui Nicolae Porsenna de la care pornise filmul; prolixe și livrești, dialogurile sunt rostite cel mai adesea cu emfază teatrală. Opinia lui Victor Iliu nu putea fi decât severă: „E cosmopolita melodramă burgheză, cu conflicte false, de o artificialitate stridentă și ofensatoare; tentativa de a da justificări estetice unui stil de viață anumit (...) Abuzul de decor, cu toată frumoasa reușită tehnică și picturală, a atenuat și a înăbușit dezvoltarea „dramei". Personajele apar ca simple anexe decorative ale exterioarelor, prea ample, prea complicate"[8].

În sfârșit, *O noapte de pomină* constituie tentativa cinematografică cea mai complexă și cea mai dificilă pe care a întreprins-o Șahighian. Aici, regizorul face dovada unei certe siguranțe în stăpânirea limbajului: folosește parcimonios decupajul clasic în câmp-contracâmp, conferă mișcărilor de aparat o valoare analitică, e preocupat mereu de fluența, de limpezimea povestirii vizuale și reușește, cu excepția a două, trei momente, să învingă rigiditatea vechii mizanscene teatrale. Nu mai puțin, el dovedește un simț viu al atmosferei, refăcută din câteva trăsături lapidare, surprinsă cu o particulară grijă pentru detaliul realist: micile notații din secvența trezirii eroului, descrierea gesturilor lui domestice capătă o delicată vibrație lirică; agapa foștilor colegi, cu o atmosferă rând pe rând jovială, ghidușă, euforică,

8. Victor Iliu, *Despre tehnica filmului*, în „România literară", nr. 37, 1939

nostalgică, are o similară justețe de ton. Dar, mai ales, Șahighian știe să dea pregnanță realistă personajului central, portretului pe care se axează întreg filmul. Tudor Mușatescu, autorul scenariului, își văzuse eroul ca o chintesență a psihologiei românului dintotdeauna, „bun la suflet, repede la faptă, totdeauna cu o vorbă de duh pe buze, resemnat și harnic, petrecăreț și liric“ [9]. De fapt, *O noapte de pomină* propune mai degrabă imaginea unui erou al cărui comportament individual răsfrânge o întreagă psihologie și mentalitate socială, ipostaza mic-burghezului comun, văzut într-o lumină când vag ironică, de un ironism gentil, când duioasă și sentimentală, privit când cu un surâs amuzat, când cu bonomie și tandrețe. Nu este mai puțin adevărat însă că, în anumite momente, figura mărunțului funcționar dobândește o adâncime psihologică neașteptată, valoarea unei „efigii“ de o mai largă cuprindere – și aceasta în primul rând datorită umanității bogate, aerului atât de personal, desăvârșitei finețe în captarea nuanțelor psihologice, realismului atât de minuțios și de înaripat totodată pe care îl are jocul lui George Timică. Nu ni se pare exagerat să considerăm creația lui Timică drept unul din marile momente ale actoriei de film de la noi, de ieri și de azi.

9. Tudor Mușatescu, în „Universul“, 23 noiembrie 1939

Mărturisind vocația cinematografică a lui Șahighian, *O noapte de pomină* vine să încheie o carieră nu lipsită de merite în îndelungata luptă a cineaștilor noștri cu diletantismul, o filmografie inegală, dar în care se întrezărește uneori efortul de originalitate. Altfel spus, travaliul unui pionier capabil să însoțească entuziasmul cu priceperea.

(„Studii și Cercetări de Istoria Artei“,
seria teatru – muzică– cinematografie, tom 26, 1979)

DE LA *MOARA CU NOROC* LA *PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR*: ÎN CĂUTAREA LIMBAJULUI

Între *Moara cu noroc* al lui Victor Iliu și *Pădurea spânzuraților* al lui Liviu Ciulei, în mai puțin de un deceniu, fizionomia cinematografului nostru se modifică sensibil. Suntem, totuși, prea aproape de această epocă, ne lipsește posibilitatea unui larg recul în timp, pentru a desluși cu precizie toate dimensiunile și implicațiile fenomenului cinematografic, pentru a surprinde toate nuanțele lui și felul în care el a pregătit actuala stare a cinematografiei românești, dar încă de pe acum se poate afirma fără teama de a greși că acești ani reprezintă și

în ceea ce privește evoluția limbajului cinematografic – proces intim legat de progresiva extindere a explorării tematice, de anexarea unor zone noi, din ce în ce mai diverse, ale realității, de năzuința raportării mai acute a cineastului la real – o perioadă de trecere de la vârsta insesizabilelor, sporadicelor acumulări, la vârsta premergătoare unei dorite maturizări, o perioadă în care se epuizează un întreg ciclu de căutări.

De ce suntem îndrituiți să considerăm *Moara cu noroc* și *Pădurea spânzuraților* drept jaloanele acestui proces? Filmul lui Iliu rămâne un punct de reper în istoria cinematografului nostru nu atât pentru progresul „profesional" pe care îl aduce (în ceea ce privește scenariul, calitatea imaginii și a benzii sonore, nivelul interpretării actoricești), progres simțitor de altfel, înregistrat în unanimitate de critica timpului, ci pentru o „conștiință sporită a specificității cinematografice", cum scria Eugen Schileru, pentru „adecvarea mai puțin oscilantă, mai sigură și mai directă la legile acesteia"[1].

Același lucru se poate spune și despre filmul lui Liviu Ciulei, operă în care se afirmă, din nou, capacitatea noastră de a gândi în termeni cinematografici, de a produce valori susceptibile să se insereze în circuitul internațional, cu mențiunea particulară că *Pădurea spânzuraților* profită net dacă nu de achizițiile regiei noastre, în ansamblu, cel puțin de experiența precedentelor contacte ale regizorului cu cinematograful (*Erupția, Valurile Dunării,* munca de regizor secund la *Moara cu noroc,* pentru a nu mai socoti activitatea de scenograf sau actor), și aceasta într-o asemenea măsură încât filmul ne apare ca un simptom, ca o veritabilă tezaurizare și, nu mai puțin, ca o deschidere de orizont.

1. Eugen Schileru, *Moara cu noroc,* „Gazeta literară", 14 februarie 1957

Câteva coordonate

Într-o primă sistematizare, evoluția limbajului, așa cum ni se înfățișează ea la această vârstă a cinematografului nostru, are ca principale linii de forță: eliberarea discursului filmic de teatralism, diversificarea formulelor narațiunii cinematografice, implicarea mai decisă a resurselor expresive ale plasticii. Nu toate fenomenele pe care le-am numit mai sus cunosc aceeași extindere și dețin aceeași pondere în procesul „cinematografizării" cinematografului nostru, dar toate au făcut posibilă trecerea la demersul stilistic, apariția timbrelor stilistice personale. Realitatea cinematografului e întotdeauna indivizibilă,

unică, greu de supus rigidelor împărțiri didactice, cu atât mai mult realitatea mișcătoare, evanescentă și de atâtea ori contradictorie a unei cinematografii în curs de prefacere. Tendințele amintite există într-o strânsă corelație, se întrepătrund, decurgând unele din altele, alcătuind un tot inseparabil. De aceea, sistematizarea pe care o propunem are scrupulul de a fi prudentă și conștiința de a fi relativă.

1) „Nenorocirea cinematografiei noastre în decursul ultimilor ani – scrie Victor Iliu în 1957, explicând tradiționala maladie a oricărei cinematografii aflate la primii săi pași – a fost optica teatrală asupra filmului și în special asupra „mise-en-scène"-ei și a interpretării actoricești. Singura noastră „experiență" spectaculoasă era teatrul. Coordonatele ei estetice le aplicam fără discernământ filmului"[2]. Declanșată cu mai multă vigoare în *Moara cu noroc, Erupția, Viața nu iartă,* prelungită în timp și desfășurată după un ritm capricios, reacția la teatralism e numai un demers pregătitor, o curățire a terenului, imperios necesară însă. Eliberarea actorului de rigiditate, de retorismul gestului și de artificialitatea rostirii, intuirea cerințelor specifice ecranului ne apar în ultimă instanță ca un câștig deloc neglijabil, dacă ne gândim că autenticitatea cinematografică a interpretării vine să întărească senzația de realism a imaginilor. Un cuvânt important îl are de spus, în această privință, justețea distribuției (la *Moara cu noroc,* Iliu își alege actorii, cum singur mărturisește, „nu după valoarea lor teatrală, ci după corespondența lor cu tipul personajului interpretat"[3]), și o relativă rafinare a tehnicii de joc, obținută printr-o atentă gândire prealabilă asupra rolului, asupra textului și subtextului său (la același film, Iliu pune în lucrul cu actorul o minuție aproape pudovkiniană, o exigență până atunci necunoscută în studiourile noastre, exceptându-l pe Jean Georgescu). Un anumit cuvânt îl va avea și folosirea nonprofesionistului, practică din care nu s-au extras însă toate învățămintele posibile, rămasă în cele din urmă sporadică, practică pe care Iulian Mihu continua, în 1962, să o recomande cinematografului nostru drept unul din mijloacele de reducere a numeroaselor medieri existente între film și realitate[4]. În *Erupția* al lui Ciulei, în *Viața nu iartă* al lui Mihu și Marcus și, mai târziu, în *Poveste sentimentală* al lui Mihu, omul de pe stradă aduce naturalețea, spontaneitatea, „aerul" acelei individualități capabile să dea pregnanță personajului (Gore/Dorin Dron din *Erupția* devine într-adevăr un personaj atașant, actorul insuflând o neașteptată viață „eroului pozitiv",

2. Victor Iliu, *Fascinația cinematografului,* București, Meridiane, 1973, p. 158

3. V. Iliu, *op. cit.*, p. 157

4. Iulian Mihu, *Interpretul vieții imediate,* „Contemporanul", 17 august 1962

de atâtea ori compromis, prin lipsa artei, prin didacticism, în filmele epocii), dar numai în cazul lui Ciulei – și aici, numai într-o anumită măsură – prezența neprofesionistului participă la regenerarea realistă a povestirii cinematografice, dobândește semnificația mai profundă a voinței de a capta nemijlocit fluxul vieții.

Câștigul cel mai prețios pe care îl antrenează „ruperea" de teatru, câștigul de ordin structural, afectând chiar fundamentele limbajului, este, însă, altul. Aproape simultan, în măsuri și în moduri diferite, *Moara cu noroc, Erupția, Viața nu iartă* realizează pentru noi cucerirea spațiului cinematografic, distrugerea locului circumscris, de natură teatrală, redus, în filmele mai vechi, la simplul rol de suport al dramei, de carcasă în care se așază o mizanscenă fotografică, preocupată mai mult de industria dialogului decât de dialectica dezvoltării imaginilor. O analiză mai amănunțită decât cea schițată aici ar putea pune în evidență „tehnologia" anulării decupajului teatral, de la folosirea întregii game a planurilor și de la orchestrarea lor până la exploatarea mai intensă a mișcării actorului în cadru. Important acum e să observăm că figurarea spațiului capătă un caracter dinamic, valoarea unui fapt de expresie. Închis, explorat prin dese mișcări de aparat, adus la viață prin pulsațiile luminii, prin permanenta descoperire a surselor naturale ale ambianței (flacăra opaițului, strălucirile fulgerului în biserică, lumina zilei răzbătând prin ușa deschisă a hanului), spațiul din *Moara cu noroc,* esențialmente psihologic, devine o prezență neliniștitoare insinuând pe nesimțite un anume fior tragic. În *Erupția,* unde ne întâmpină un puternic gust pentru plein-air, spațiul e învestit mereu cu o funcție dramatică: departe de a constitui un simplu fundal, peisajul acționează ca un veritabil personaj în desfășurarea dramei colective și a istoriilor individuale. În sfârșit, spațiul mental din *Viața nu iartă* poate fi socotit un pur produs al montajului, al capacității discursului filmic de a temporaliza spațiul și de a spațializa timpul, rezultatul unei retorici care procedează la dezintegrarea violent subiectivă, violent lirică a realului și la integrarea lui în noi configurații.

2) Pe acest *background* al deteatralizării survine diversificarea formulelor de povestire cinematografică.

Răsună valea acreditase, la noi, structura filmului-cronică; cele mai multe dintre experiențele anilor '60 o preiau, păstrând – în grade diferite – sugestiile esențiale existente în tentativa lui Paul Călinescu:

restituirea realității în spirit documentar (intonația „documentaristă“ devine creatoare la Ciulei, în *Erupția* și *Valurile Dunării*, la Mihu, în *Poveste sentimentală*; ea există și în *Aproape de soare* al lui Stiopul, dar permanent incomodată de schematismul și de caracterul minor al ficțiunii), secțiunea în diversele straturi ale realității surprinse, trasarea „portretului colectiv“ al epocii, scrupulul exactității în descriere. Devenită coerentă și sistematică într-un răstimp relativ scurt, practica filmului istoric adaugă formulei amplitudinea epică, desfășurarea povestirii pe mari suprafețe. *Lupeni '29* al lui Drăgan aspiră să fie un film coral, în tradiția a ceea ce s-a numit „documentarul narativ“: masele apar aici ca personaj central, figurile individuale ocupă arareori un loc de prim plan, eroul tinde să devină exponențial. Formula cronicărească are însă dezavantajul de a nu permite adâncirea faptelor adunate de cineast, de a nu putea exprima dinamica lor; „cronica“, la Eisenstein sau Rossellini, pentru a invoca doar exemplul clasicilor, se ferește să rămână brută și statică, ea atinge proporțiile dramei, se încarcă de intensitatea lirică a poemului, capătă fervoarea analitică a eseului social-politic. Dacă *Lupeni '29* constituie de fapt o cronică extinsă la proporțiile unei fresce, *Tudor* al lui Lucian Bratu – operă de pionierat în câmpul evocării istoriei mai îndepărtate a poporului nostru, experiență prin care se inițiază „epopeea cinematografică națională“– izbutește să asocieze exactitatea cronicărească și inflexiunea lirică, să interiorizeze patetismul, să evite, în egală măsură, tonul didacticist și retorismul. Cadența narativă largă, diversitatea caleidoscopică de tipuri și medii, caracterul coral se vor regăsi, apoi, în mai toate filmele noastre istorice, de la *Dacii* la *Mihai Viteazul* ale lui Sergiu Nicolaescu; proprii acestei încercări deschizătoare de drum îi vor rămâne, însă, calitatea patosului (*Tudor* are, în câteva momente, patetismul baroc *și* culoarea violentă a dramei elisabetane) și știința scenelor de masă, scene remarcabile prin suflul lor epic și capacitatea de a surprinde psihologia colectivă, nu prin amploarea defilării, ca la Mircea Drăgan, nu prin efectul plastic decorativ, ca, uneori, la Sergiu Nicolaescu. Trecerea de la cronică la frescă poate fi considerată prima mutație mai importantă înregistrată de cinematograful nostru narativ, urmele ei întâlnindu-se chiar și în acele filme, îndeobște de sorginte literară, care aspiră la complexitatea și mobilitatea formulei romanești, la organizarea polifonică a povestirii (*Pădurea spânzuraților* și, într-o oarecare măsură, *Procesul alb* de I. Mihu și *Răscoala* de Mircea Mureșan). Indiferent de codul

stilistic al genului, indiferent de originea operelor (ecranizări sau scenarii scrise special pentru ecran), tipul de narațiune predominant, generalizat cu rapiditate, e cel linear, fără rupturi spațio-temporale, cu minime ramificații, bazat pe preeminența intrigii și pe finalul catharctic. „Sub unghiul limbajului, al structurii narative, filmele noastre se centrează pe o ierarhie echivalentă cu aceea a romanului tradițional – prefigurarea materialului narativ (primatul „scenariilor literare" cu tendințe spre „scenarii de fier"); pondere principală a intrigii dramatice și a reconstituirii firești a psihologiei personajului; narațiune închisă; ficțiune spectaculară", notează Florian Potra în *Voci și vocații cinematografice*[5]. De la cronică la frescă, de la frescă la roman, narațiunea clasică a produs câteva dintre valorile stilistice cele mai sigure ale cinematografului nostru.

5. Florian Potra, *Voci și vocații cinematografice*, București, Meridiane, 1975, p. 197

Plasate la polul opus, primele tentative „experimentaliste" – *Viața nu iartă* al lui Iulian Mihu și Manole Marcus, *Când primăvara e fierbinte* al lui Mircea Săucan, *Anotimpuri* al lui Savel Stiopul – părăsesc, în moduri și în măsuri diferite, înțelegerea spectaculară a conflictului cinematografic, modelele consacrate de practica noastră de până atunci, optând pentru o formulă de povestire mai liberă. Relativa atomizare a epicului se conjugă aici cu discontinuitatea analizei psihologice (*Viața nu iartă*), cu expansiunea mai puternică a lirismului (*Când primăvara e fierbinte*), cu abundența metaforică (*Anotimpuri*). Opere de o tehnicitate orgolioasă, în care răzbate dezordonata „dragoste de cinema" a tinerilor lor autori, aceste filme rămân tributare unor lecturi insuficient asimilate, ceea ce explică, în bună parte, mânuirea ezitantă a formulei narative alese. Nu e mai puțin adevărat, însă, că, în ciuda stângăciilor de care se resimt, ele reprezintă o contribuție reală, fie și parțială, la îmbogățirea posibilităților de expresie cinematografică, într-o epocă în care diversificarea stilistică se află într-o fază incipientă: ele constituie propuneri pentru o retorică a montajului.

3) Ceea ce s-ar putea numi procesul „cinematografizării" mai nete a filmelor noastre, procesul de tranziție de la povestirea *cu* imagini la povestirea *în* imagini, a implicat exersarea energică, dacă nu chiar descoperirea puterilor expresive ale plasticii.

Moara cu noroc, Viața nu iartă, Erupția, primele încercări de a da cinematografului nostru conștiința imaginii, vin să disloce o veche mentalitate artizanală. Interesul pentru construcția figurativă a

filmului încetează să aibă un caracter marginal; gândite în funcție de exigențele lăuntrice, particulare, ale materiei care trebuie vizualizată și nu fortuite ca altădată, ascultând de legile unor poetici mai bine cristalizate, compoziția imaginii și eclerajul tind acum să devină o marcă a scriiturii. Clarobscururile dezvoltând o întreagă retorică a coliziunii albului și negrului, lumina ca modelator al spațiului dramatic, compoziția prim-planurilor menită să susțină tensiunea psihologică sunt învestite în *Moara cu noroc* cu o valoare de semn. Bogăția și violența plasticii din filmul lui Mihu și Marcus, tot acest lung cortegiu de imagini îndatorate poeticii expresioniste a deformării, de compoziții pe diagonală în tradiția lui Eisenstein, de clarobscururi învățate din cinematograful german, materializează savanta libertate a unui discurs baroc în care toate tehnicile folosite, de la încastrarea timpurilor la montajul caleidoscopic, urmăresc efectul halucinatoriu, permanenta agresiune asupra spectatorului. Imageria din *Erupția* derivă dintr-o estetică în care, așa cum observa Iliu, „coordonatele sau liniile directoare sunt exaltarea și frenezia unui romantism fantasmagoric“ [6], romantism dublat însă de gustul pentru frusta iconografie neorealistă, pentru fotografia crudă, capabilă să restituie spontaneitatea privirii regizorului, să transmită atașamentul lui pentru concret.

6. V. Iliu, *op. cit.*, p. 129

Aceste prime experiențe, purtând semnele de necontestat ale trecerii de la preocupările de gramatică a imaginii la cele de stilistică a ei, vor fi urmate de tentativele, nu mai puțin simptomatice, ale lui Săucan, Stiopul și Ion Popescu-Gopo. *Când primăvara e fierbinte,* filmul unui cineast dotat cu o luxuriantă, nu o dată stihinică, facultate de a produce imagini, apelează la lexicul rar, la încadratura prețioasă, la mișcările de aparat și unghiurile neobișnuite, încercând acea tehnică a insolitului[7] care explică scriitura extravagantă din filmele de mai târziu ale lui Săucan, din *Meandre,* de pildă; aici există însă o puternică vână lirică în stare să unifice cele mai disparate imagini, de la compozițiile de un expresionism latent la reminiscențele din *Arsenal* al lui Dovjenko. Impregnat, în cele mai bune părți ale lui, de un lirism tandru și delicat, *Anotimpuri* obține senzația de muzicalitate din fluiditatea ritmurilor figurative, din finele valorații ale luminii. Stiopul experimentează folosirea metaforică a tonurilor fotografice: albul pur, strălucitor, luminiscent, căruia i se asociază sugestia grației infantile, a gingășiei sentimentului de dragoste, a echilibrului, a liniștii lăuntrice, și negrul, introducând întotdeauna

7. V. Iliu, *op. cit.*, p. 147

sugestia dramatică, transcriind – în episodul *Arșiță* – o stare de tensiune erotică și devenind, în ultimul scheci, metafora presimțirilor funeste, a prezenței insidioase a morții, au o valoare tematică. Cu *De-aș fi... Harap Alb* al lui Gopo, cinematograful nostru reface, de fapt, tentativa simbolizată de *Chermeza eroică* al lui Feyder: aceea de a stabili punctele de sprijin ale viziunii plastice în experiențele picturii, de a o nutri în permanență din resursele stilistice ale referinței. Compoziția cadrelor, rezolvările cromatice propun aceeași enormă, avidă aglomerare de citate care exista în *S-a furat o bombă* și *Pași spre lună* (ale aceluiași Gopo), acestea din urmă construite pe o rețea de trimiteri cinematografice și literare, mai ales. Dacă filmul lui Gopo izbutește să învingă atracția spre static și să evite primejdia picturalismului, prodigioasa lui invenție plastică nu își găsește, însă, corespondențe mai adânci în tratarea regizorală a materiei basmului, rămâne autonomă și ornamentală, am zice, astfel încât putem vedea două filme desfășurîndu-se paralel într-unul singur: feeria erudită, de o mare bogăție imagistică, și încercarea, oprită la jumătatea drumului, de a rescrie povestea clasică în cheie umoristică, parodică.

În pofida slăbiciunilor lor (o ușoară înghețare în caligrafie la Săucan, caracterul prea studiat al efectelor de grafism la Stiopul, incapacitatea de a omogeniza împrumuturile culturale, de a orienta mai precis jocul aluziilor și al citatelor la Gopo), *Când primăvara e fierbinte, Anotimpuri, De-aș fi... Harap Alb* se plasează nu numai în prelungirea eforturilor cinematografului nostru de a crea o anumită cultură a expresiei vizuale, ci, mai mult, ele constituie, fiecare în alt fel, demersurile definitivei legitimări a plasticii cinematografice ca factor stilistic, nu pur tehnic, al operei. Această definitivă legitimare se produce grație *Pădurii spânzuraților*, experiență prin care cinematograful nostru descoperă, așa cum scria Ion Frunzetti, stilistica morfologică și sintaxa imaginii nu doar episodic, ci pe parcursul unui întreg spectacol[8], experiență care proclamă, mai puternic și mai convingător decât oricare altă încercare din epocă, suveranitatea imaginii.

Dinamismul accentuat (la care participă, în egală măsură, jocul permanent al recadrajelor, compozițiile plastice dotate cu o puternică sarcină cinetică, incisivitatea mișcării de aparat, de la pulsațiile transfocatorului la febrilitatea panoramicelor și la agitația browniană a cadrelor filmate din mână), rafinamentul eclerajului (există aici o veritabilă „poetică" a luminii, o adevărată strategie a folosirii resurselor ei expresive, materializate în plastica tragică a griurilor,

8. Ion Frunzetti, *„Pădurea spînzuraților", un film artistic românesc*, „Cinema", nr. 5, 1965, p. 28

în calitatea premonitorie a negrului, în sugestia de feerie pe care o dezvoltă albul scânteietor), caracterul baroc al încadraturii, toate aceste trăsături vin să individualizeze experiența lui Ciulei–Gologan–Tîncu. Somptuoasa densitate a plasticii trebuie pusă în legătură cu pasiunea pentru decor care operează întotdeauna la Ciulei, omul de teatru și cineastul. În toate filmele, mai spectaculos, cu juvenila insistență a regizorului începător, în *Erupția* și chiar în *Valurile Dunării,* într-un mod mai discret în *Pădurea spânzuraților,* decupajul „avantajează" scenografia, îi impune prezența. Însăși alegerea decorurilor ni se pare semnificativă pentru căutarea unui anumit tip de expresivitate plastică. În *Erupția,* spațiile pustii respirând o atmosferă stranie (peisajul lunar din care răsar sondele și în care bătrânul paznic se ivește ca un duh al pământului, gara părăsită, cu acea apariție fantomatică a unui cal singuratic, birourile goale, abandonate, priveliștea, cuprinsă de o neliniștitoare metamorfoză, a vulcanilor noroioși), în *Pădurea spânzuraților,* profuziunea barocă de obiecte (stivele de coșciuge, grămezile de scaune, vrafurile de bocanci, puzderia de mici obiecte din camera logodnicei, vălmășagul de lucruri din castel) sau peisajele atinse, parcă, de o ciudată maladie (pădurea geologică, arăturile uscate, prăfoase, întinderile scăldate într-o lumină lividă) sunt decoruri iubite pentru fotogenia lor marcată, ușor prețioasă, decoruri capabile să fascineze o sensibilitate estetică la care cultura a devenit natură, cum este cea a regizorului. Ciulei nu e, însă, un traducător, demersul lui nu rămâne imobilizat la nivelul alegerii profilmice. Ca Fritz Lang, să spunem, Ciulei accentuează structurile naturale ale decorului, amplifică această fotogenie preexistentă a materiei cu care operează declanșând o întreagă „magie" tehnică, a încadraturii, a mișcărilor de aparat, a eclerajului, reușind, de fapt, să restituie camerei de luat vederi o calitate de atâtea ori ignorată la noi, calitatea de instrument al lirismului. Folosind o distincție a lui André Bazin, am spune că autorul *Pădurii spânzuraților* face parte din familia regizorilor „care cred în imagine", familie în care se mai includ Iulian Mihu, Săucan și, dintre ultimii veniți, Mircea Veroiu.

Victor Iliu: „voința de stil"

Între cineaștii epocii, Iliu reprezintă cazul celei mai stăruitoare tentative de elaborare a unei poetici personale. „Voința de a ieși din academism, din naturalism, din scheme și convențional, voința de stil"

pe care o descoperea Eugen Schileru în *Moara cu noroc*[9] se întrezărește în aproape toate experiențele regizorului, în documentarul *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia“,* în *Mitrea Cocor,* în *Comoara din Vadul Vechi*. Câștigurile expresive aduse cinematografului nostru de aceste filme nu sunt deloc neglijabile; mai mult chiar, văzute în contextul în care s-au produs, unele dintre ele capătă valoarea unor adevărate „indicații“, așa cum se întâmplă în cazul *Morii cu noroc*. Bogăția invenției retorice și vibrația lirică din *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia“* sunt rezultatul încercării de a scoate documentarul dintr-o stereotipă formulă gazetărească, de a depăși ilustrativismul și tendința pur informativă, de a găsi expresia capabilă să dea glas pasiunii politice, intenției agitatorice. *Mitrea Cocor* trebuie amintit pentru neașteptata consistență realistă a planului doi, pentru o anumită exactitate a atmosferei. În 1956, *Moara cu noroc* vine să propună cinematografului încă plat al epocii câteva lucruri deosebit de prețioase: gustul mai pronunțat al realismului psihologic, înțelegerea ecranizării într-un sens creator, ca operație „cinematografică“, nu numai „culturală“, apelul la sugestiile tradiției noastre artistice, culte și folclorice, căutarea expresivității de limbaj în zona unei savante sinteze audiovizuale. Printre puținele filme consacrate lumii satului, *Comoara din Vadul Vechi* contează ca o încercare de a însoți analiza conflictelor psihologice individuale cu studiul monografic al realității social-istorice. În „evoluția personală“ a lui Iliu, *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia“, Mitrea Cocor, Moara cu noroc, Comoara din Vadul Vechi* apar ca tot atâtea eforturi de limpezire, de câștigare a unei fundamentale unități de viziune și ton. Explorând același univers, cel al satului nostru, surprins de fiecare dată la o altă vârstă istorică, cu o fizionomie socială și morală de fiecare dată alta, filmele își extrag coerența din predilecția cineastului pentru analiza destinelor patetice și a psihologiilor dramatice, din prezența unei secrete vocații de moralist, din gustul pentru descrierea tensiunilor latente ale atmosferei. Nu mai puțin, ele impun un timbru stilistic particular, distinct.

Esențialmente narativ și psihologic, luând înfățișarea cronicii, ca în mai vechiul *În sat la noi,* căpătând amploarea desfășurării romanești, ca în *Mitrea Cocor,* practicând concentrarea epică și mișcarea incisivă, ca în *Moara cu noroc,* sau, dimpotrivă, dând narațiunii o anume relaxare, ca în *Comoara din Vadul Vechi,* cinematograful lui Iliu aspiră, încă de la primele lui formulări, la limpezimea și strictețea clasică.

9. E. Schileru, *art. cit.*

Iliu și operatorul său, observa Georges Sadoul în cronica la *Mitrea Cocor,* „posedă o calitate foarte rară în cinematograf și care este însăși esența artei filmului: știu întotdeauna să surprindă în imaginile lor esențialul, nu există în aceste fotografii transparente și sesizante nici un detaliu inutil (...). Nuditatea stilului fotografic se regăsește în povestire, de o mare puritate“[10]. Rigoarea epică e cucerită cu adevărat, însă, abia în *Moara cu noroc*. Construit într-o succesiune energică de „timpi tari“, accentuând „plinurile“ în defavoarea „golurilor“, de unde senzația de masivitate și de compact, stringent articulat, cu o netă, ferm trasată parabolă a progresiei dramatice, filmul lasă, cu excepția finalului, impresia de perfect mecanism; altfel spus, el are organicitate, calitate destul de puțin întâlnită în filmele noastre de atunci, ca și în cele de acum; altfel spus, el realizează acea condiție fundamentală a continuității narațiunii cinematografice pe care Iliu, teoreticianul, o vedea în „logica desfășurării dramei, consecvența strânsă a evenimentelor, determinarea lor reciprocă și cauzală, tensiunea conflictului“[11]. Mai puțin monolitic, *Comoara din Vadul Vechi* rarefiază povestirea, o articulează mai liber, înlocuiește linearitatea din care *Moara cu noroc* își trăgea măreția epică, cu tendința spre multiplicitatea planurilor narative, trece de la severa convergență a „filmului de cameră“, practicată în ecranizarea nuvelei lui Slavici, la divergența unui discurs liric. S-ar putea vedea aici expresia cea mai pregnantă a lirismului lui Iliu, pentru că lirismul constituie, de fapt, impulsul interior, originar, al tuturor filmelor cineastului, impuls controlat însă în permanență de o calmă viziune ordonatoare, de exigența clasicistă a măsurii, de înfrânarea la care regizorul e împins mereu nu numai prin formație, ci și prin temperament[12].

Transmutarea epicului și a dramaticului în liric se anunță încă din *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia“*. Acest reportaj-eseu, scandat grav, cu un verb înflăcărat și cu o imagine directă, acest reportaj-manifest care mărturisește din plin vocația politică a cinematografului lui Iliu ia, nu o dată, intonațiile poemului. Aici, lirismul patetic, cu puternice accente agitatorice, face apel la aparatajul retoricii, înțeleasă ca *ars persuadendi,* întocmai ca la Eisenstein și Dovjenko, cineaști pe care Iliu îi cunoaște bine (antiteze violente, opunând trecutul prezentului, detalii didactic-simbolice, cum este acela al mâinilor muncitorilor și țăranilor îngemănate într-o strângere cordială, inserturi fotografice din ziare); aici, lirismul cosmic se naște dintr-o anume voluptate a descrierii, așa cum ne arată secvența primului

10. Georges Sadoul, *Au Festival de Karlovy Vary*, „Lettres françaises“, 1–8 août 1952

11. V. Iliu, *op. cit.*, p. 87

12. Iliu se trage dintr-o familie de țărani ardeleni, moștenind de la strămoșii săi gravitatea și gospodăreasca meticulozitate care s-au observat întotdeauna în gesturile lui, care s-au imprimat în ritmurile și alcătuirea vizuală a filmelor sale.

arat cu tractorul, în care cadrajele, eclerajul, ritmul montajului instituie o atmosferă poetică, sau secvența combinei, unde mișcarea de aparat, nesfârșită, fluidă, îmbrățișează tandru obiectul. Filonul liric se ascunde, în *Moara cu noroc* și în *Comoara din Vadul Vechi,* la adâncimi mai mari, el poate fi recunoscut nu în recuzita imagistică, așa cum se întâmplă în filmele de început (racursiurile care încheie *În sat la noi,* acele imagini ale spicelor de grîu grele, bogate, edenice, proiectându-se pe cerul vast, au un anumit decorativism și totuși nu sunt lipsite de putere sugestivă), ci în chiar celula germinativă a viziunii cineastului. Relația fundamentală om–natură–spațiu–obiect, descoperită, ca prin ochiurile unei plase, dincolo de rețeaua raporturilor istorice, psihologice, morale, e nucleul mitic în jurul căruia se dezvoltă ambele filme, ea iradiază din subteran gesturile personajelor, atmosfera, devenind un fel de matrice a evenimentului dramatic. Spațiul, scrie Iliu referindu-se la *Moara cu noroc,* „nu a fost considerat niciodată ca un suport sau receptacol al acțiunii, ci ca un element estetic component al expresiei"[13].

Intuiția aceasta este materializată întâia oară în *Mitrea Cocor,* unde relația peisaj-erou dezvoltă sugestii metaforice: scurta scenă evocând copilăria lui Mitrea se consumă într-un peisaj vast și luminos, într-o natură radioasă care își pierde brusc frumusețea la apariția, de duh malefic, a vechilului; când trenul cu care eroul pleacă pe frontul antifascist se îndepărtează, în urma lui se deschide, ca într-un acord simfonic, panorama maiestuoasă a munților; plenitudinea spațiului, cu respirația lui vitală, va izbucni din nou în secvența luării pământului boieresc. Dincolo de precizia înscrierii personajului în spațiu, calitate care, alături de capacitatea de a face sensibilă realitatea spațiului, conferă mizanscenei lui Iliu pregnanță realistă, relația personaj-obiect are, în *Moara cu noroc și Comoara din Vadul Vechi,* forța de revelație ideologică a simbolului. „Regia obiectului" nu e o simplă tehnică expresivă, un procedeu între altele, ci modul unui subtil comentariu filozofic: vechiul scaun de cizmar păstrat printre lucrurile din cârciumă, galbenii numărați la flacăra tremurătoare a opaițului, pistoalele sunt însemnele, riguros seriate, ale traiectoriei psihologice și morale a lui Ghiță; imaginea calapoadelor pe care Ghiță le găsește căutându-și arma, această imagine a obiectelor din viața senină de altădată, acum dureros inutile, se încarcă de forța tragică a unui memento, devine, ca să folosim o formulă a lui Béla Balázs, un adevărat extract liric al întregii drame. În *Comoara...* măciucile,

Afinități profunde îl leagă de tradițiile culturale transilvănene. Grație medierii literare (Slavici), cinematograful său regăsește unele din trăsăturile pe care Al. Philippide le considera definitorii pentru „stilul ardelean": modul aspru și direct de a vedea viața, solidul fond sufletesc și nevoia de a ilustra o temă de morală practică, instinctul construcției, melancolia aspră a lirismului (*Stilul ardelean,* „Luceafărul", 24 ianuarie 1970)

13. V. Iliu, op.cit., pp. 157–158

huruitoarea, pieile cailor morți de istovire ritmează prin repetatele lor apariții atmosfera halucinantă din secvența aratului, exasperarea crescândă pe care o capătă încleștarea oamenilor cu pământul. Tratarea peisajului reprezintă, însă, caracteristica esențială a poeticii lui Iliu și ea merită o mențiune particulară, cu atât mai mult cu cât sentimentul naturii – viu în literatura și pictura românească – lipsește îndeobște cinematografului nostru. *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul Vechi* se deschid, nu întâmplător, cu tulburătoare imagini ale spațiului natural – existențele și destinele eroilor sunt așezate de la bun început într-o strânsă, organică relație cu elementul cosmic. Ea are menirea de a deschide istoria înspre mit, de a o proiecta într-o lumină simbolică. Toate aceste imagini, în care se aud vocile grave ale naturii, în care meteorologia poetică a cineastului – ploaia, vântul, ceața – strecoară mereu sugestii neliniștitoare, toate aceste imagini surprind caracterul enigmatic al spațiului: peisajul cu care debutează *Moara cu noroc* e nelimitat și incert, estompat de ceață, sugerând dramatismul surd al atmosferei; locurile în care vine Prisac, la începutul *Comorii din Vadul Vechi,* au înfățișarea unei planete stinse, peste care a trecut furia stihiilor dezlănțuite. Geologicul, mineralizarea, stările de dezagregare, drama materiei atrag sensibilitatea lui Iliu, așa cum ne arată *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia“*, unde există admirabila secvență a ogorului părăginit, a câmpiei biciuite de vânt, răscolite de mișcarea bezmetică a ciulinilor, așa cum ne arată mai ales secvența aratului din *Comoara din Vadul Vechi,* fragment dintr-o veritabilă epopee a luptei omului cu pământul. Aici, ritmul sugerează o relație ancestrală între om și peisaj; aici, fiecare element al cadrului – cerul înalt, răspândind o rece strălucire metalică, pământul cicatrizat, cu brazdele mari, de magmă înghețată, parcă, copacul ca o bizară machetă, pieile animalelor spânzurând de ramurile uscate, nemișcarea grea a aerului, de o densitate aproape materială, lumina orbitoare sau fumurie, incisivă sau voalată – capătă elocvența unui semn; aici, violența expresiei, lirismul intens al privirii, tăioasa ei exactitate metamorfozează realul în fantastic, dilatându-l ca într-un coșmar. Secvența aceasta, mai mult ca oricare alta, indică vocația secretă a cineastului, lasă să se întrevadă ceea ce el ar fi putut deveni cu ușurință: un poet al miturilor telurice, un poet al instanțelor primordiale.

Puritatea expresiei, extrema necesitate a procedeului, gustul rigorii – iată ce propun *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul Vechi*

cinematografului nostru într-un moment în care el începe să ia cunoștință de propriile posibilități, de șansele lui de dezvoltare, iată sugestiile unei „lecții de cinema“ care avea să rodească mai târziu în *Nunta de piatră* al lui Veroiu și Pița. „Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică“, notează Iliu referindu-se la *Moara cu noroc*[14]. De la primul până la ultimul său film, toate demersurile stilistice ale cineastului se întâlnesc în această aspirație. Ar fi de observat ascetismul decupajului, caracterul lui auster și lapidar. Întotdeauna decupajul lui Iliu este prezidat de o intenție analitică, exclusiv dramatică și psihologică (și dominat de idealul dirijării cât mai autoritare, cât mai eficace, a spectatorului în sensul voit de regizor). De aici, predilecția pentru procedeul conjugării travellingurilor, pentru această urzire a unei adevărate țesături de mișcări înainte și înapoi executate în raport cu actorul, travellinguri a căror dialectică e dictată de oscilațiile tensiunii dramatice (ca în secvența înfruntării fraților din *Mitrea Cocor)*, travellinguri care au menirea de a semnaliza dinamica stărilor sufletești ale eroului, jocul neprevăzut al afectelor lui, întreaga strategie a rostirii sau ascunderii gândului (ca în secvența întâlnirii lui Ghiță cu Lică, la începutul *Morii cu noroc)*; de aici, apelul la tehnica „câmp – contracâmp“, suplu aplicată, evitând mecanicitatea unui simplu joc de ping-pong, cum ar spune Mitry; și tot de aici, tendința de a construi mizanscena pe rețeaua privirilor pe care le schimbă între ei protagoniștii unei scene, în funcție de sensul, direcția, traiectul lor, întocmai cum se întâmplă în cinematograful clasic al anilor ’40, la William Wyler sau la John Ford, în filmele căruia Iliu, criticul de film, admirase „drama privirilor“. E de remarcat, apoi, preferința pentru așa-numitul montaj „invizibil“, exprimată mai ales în *Moara cu noroc*. Într-un moment în care Mihu și Marcus, în *Viața nu iartă,* fac din structurile sintactice un veritabil indice al subiectivizării discursului cinematografic, într-un moment în care Ciulei, în *Erupția,* desfășoară o luxuriantă retorică a racordului, Iliu transformă montajul într-un pur vehicul al narațiunii, îi atribuie unica sarcină de a realiza trecerea de la o scenă la alta și de la o secvență la alta, astfel încât spectatorul să înțeleagă limpede, prompt și exact mersul acțiunii; cu alte cuvinte, Iliu nu ezită să renunțe la cele mai izbitoare efecte pe care le poate crea „foarfecele poetic“ în favoarea neutralității asigurate de montajul dramaturgic. (Figurile retorice care solicită atenția regizorului sunt, de regulă, elipsa, metonimia, sinecdoca, figuri cu un grad scăzut de obturare

14. V.Iliu, op. cit., p. 155

a mesajului, figuri ținând de construcția dramaturgică a filmelor; când își face apariția, rareori, simbolul are un caracter difuz, greu de fixat). Căutarea acestei neutralități a montajului ca și alegerea unui tip de decupaj la fel de insesizabil, la fel de nespectaculos, au, în ultimă instanță, aceeași semnificație: indică încercarea cineastului de a atinge perfecta transparență a scriiturii. Prin această năzuință, prin lipsa lui de vane orgolii experimentaliste și prin supunerea la canoane, prin simplitatea lui cvasiartizanală, prin aparenta sărăcie a expresiei, cinematograful lui Iliu ajunge să regăsească arta povestitorilor tradiționali, arta exactității, a concentrării, a esențialității. E un fapt pe care îl atestă nu puține secvențe din *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"*, nu puține secvențe din *Comoara din Vadul Vechi* și, în totul, *Moara cu noroc,* cu nobila ei severitate și liniște, cu inexplicabilul ei echilibru.

Pădurea spânzuraților: arta povestirii în imagini

Venit din teatru, unde încercase „reteatralizarea" spectacolului, Ciulei dovedește de la bun început o precisă intuiție a limbajului cinematografic. *Pădurea spânzuraților* ar fi fost greu de imaginat fără exersările, fără acumulările și fără câștigurile expresive din primele experiențe ale artistului; în multe din pasajele lor, *Erupția* și *Valurile Dunării* anunțau tot ceea ce avea să se dezvolte și să se decanteze la lumina fecundă a maturității cineastului, tot ceea ce conține mai prețios acest cinematograf: mișcarea vie a ideilor, simțul povestirii în imagini, fastul invenției vizuale și, mai ales, neîntrerupta pulsație a concretului care face ca adevărul vieții să erupă aici cu putere, înscris în realismul minuțios al ambianței și în exactitatea tipologiei. Aptitudinile constructorului epic, însușirile creatorului de atmosferă, calitățile analistului psihologic, întrezărite în *Erupția* și *Valurile Dunării,* se vădesc în *Pădurea spânzuraților* mai net, după cum scriitura cineastului capătă acum o tensiune complexă, mai multă fluență și punctualitate. Plenitudinea artei lui Ciulei vine să se exprime într-o operă a cărei importanță depășește însă sfera istoriei individuale a regizorului, într-o operă care implică, de fapt, destinul unui întreg cinematograf. Încă de la apariție, *Pădurea spânzuraților* a dat criticii sentimentul că se află în fața unui film „capabil să susțină confruntarea internațională" (Ecaterina Oproiu)[15], în fața unui film „fascinant și aproape fără cusur pe planul formelor, al eleganței și al

15. Ecaterina Oproiu, *„Pădurea spînzuraților", o peliculă de circulație europeană*, „Cinema", nr. 4, 1965, pp. 1–3

rafinamentului distilat în imagini pe pînză“ (Florian Potra)[16], intuiții pe care trecerea timpului nu a făcut decât să le confirme. Momentul *Pădurii spânzuraților* e cel al unei mature sintetizări a achizițiilor expresive înregistrate de cinematograful nostru într-o lungă perioadă de tatonări, de lente și capricioase acumulări, momentul în care se afirmă, mai intens, mai ascuțit, conștiința limbajului.

16. F. Potra, *Experiență și speranță*, București, EPL, 1968, p. 36

Ca și *Moara cu noroc,* ca și *Viața nu iartă,* într-un alt mod însă, plasându-se la o egală depărtare de literalitatea lecturii lui Iliu și de violentul transformism, nu mai puțin fertil, practicat de Mihu și Marcus, *Pădurea spânzuraților* depășește simpla ilustrare a literaturii pentru a pătrunde în spațiul cinematografului viu, acolo unde opera încetează, de fapt, să mai prezinte importanță ca „ecranizare“; ca și *Moara cu noroc* sau *Viața nu iartă,* ca și *Felix și Otilia* al lui Mihu sau *Nunta de piatră* de Dan Pița și Mircea Veroiu, dintre încercările de mai târziu, *Pădurea spânzuraților* se numără printre filmele noastre cu cele mai slabe reziduuri literare și cu cele mai puternice intuiții cinematografice. Păstrând liniile de forță ale romanului, îmbogățindu-se cu sugestii din alte proze ale scriitorului, îmbrățișând materia cărții dintr-un amplu unghi filozofic, remodelând-o și trecând-o prin filtrul sensibilității noastre de astăzi, refuzând, cu alte cuvinte, o viziune arheologică, rămânând fidelă lumii lui Rebreanu și totuși distanțându-se de ea, lectura pe care o propune Ciulei interesează și pentru implicațiile ei stilistice. Timbrul particular pe care filmul vine să îl afirme în ansamblul, încă nediversificat stilistic sau foarte timid diferențiat, al cinematografului nostru, e determinat, în bună măsură, de impulsurile care prezidează însuși actul de a citi al cineastului, de tendința lui spre ordonarea geometrică a materiei luate în stăpânire, spre dezvoltarea polifonică a temei. Nimic nu exprimă mai bine această aspirație a lui Ciulei spre strictețea și echilibrul clasic ca structura profundă a filmului. În pofida impresiei de prolixitate, de stufos, pe care o poate lăsa, *Pădurea spânzuraților* are o construcție interioară de o rigoare și de o puritate rar întâlnite în filmele noastre, derivând din precisa geometrie în care sunt dispuse motivele, temele, din ridicarea unor întregi arhitecturi de raporturi semnificative, înalt simbolizatoare, al căror centru de greutate rămâne invariabil Bologa. Demersurile spirituale, criza morală a lui Apostol se definesc din jocul sistematic al relațiilor cu Klapka și Varga, cu Petre și Müller (la rândul lor termeni antitetici ai unor veritabile binomuri), personaje învestite cu o valoare emblematică, văzute ca

simboluri ale diverselor reacții etice, sociale, naționale la realitatea, aceeași, a războiului habsburgic; se definesc din confruntarea, nu o dată ascuțită, cu lașitatea și automatismul, cu violența și oarba înțelegere a datoriei, cu omenia profundă și umanitarismul abstract. La fel, tot ca un reactiv violent, ca termeni meniți să motiveze drama lui Bologa, apar și experiențele sentimentale ale personajului, având aceeași putere de convergență, supuse aceleiași analize care țintește să scoată în evidență dialectica umanului și socialului: Roza, personaj asupra căruia cineastul proiectează lumina unor metafore brutale cum este cea a beției sfârșite în noroi, e o imagine amară a erosului dezastrelor, aducând sugestia degradării sentimentelor, a coruperii valorilor morale; Marta, alintându-se cu o dulceagă trivialitate, cu o frivolă seninătate în fața bărbatului întors din viața aspră a frontului și din suferințele spitalului, semnifică o nouă destrămare a iluziei; prezența Ilonei, imagine dureroasă și evanescentă a fericirii, a purității și frumuseții nefirești în acest univers terifiant, a certitudinii în mijlocul pateticelor incertitudini, măsoară întreg tragismul destinului lui Bologa. Această construcție în contrapunct a ansamblului este susținută în permanență, la nivelul structurilor retorice ale imaginii și ale coloanei sonore, de cultivarea contrastelor, a opozițiilor semnificative pe care le stabilesc laitmotivele plastice (noroiul, a cărui prezență devine obsesivă în imaginile frontului, și somptuoasele oglinzi baroce care sunt asociate mereu lui von Karg, sugerând o găunoasă magnificență), angulația (Bologa e văzut de obicei în unghiuri frontale, în timp ce Klapka, măcinat de teamă și de sentimentul vinovăției, e filmat deseori în amorsă), jocul dintre claritate și neclaritate (pregenericul, cu un simbolism polivalent, sprijinit pe opoziția uniformizare –individualizare), cuplurile static–dinamic (secvența mesei din temniță), densitate – rarefiere sonoră (tranzițiile de la exterioare la interioare și invers). Concertat în cele mai mici amănunte, atent reglat în toate mecanismele lui spectaculare, filmul nu dă, însă, impresia de produs laborios: cineastul știe întotdeauna să-și escamoteze tehnicile și de aceea opera lui e un organism viu, vibrant.

Până la *Pădurea spânzuraților,* simbolismul limbajului rămăsese, la noi, o problemă nerezolvată. În *Viața nu iartă,* tendința spre alegorie subminează câteodată consistența realistă a descrierii, în *Când primăvara e fierbinte,* și, mai ales, *Anotimpuri,* înmulțirea simbolurilor nu poate suplini caracterul sumar al analizei psihologice. Ciulei

realizează un echilibru mai judicios între realismul nud al cadrului și sensurile figurate care iradiază natura imediată a imaginii. Există în *Pădurea spânzuraților* o neobișnuită concretețe în reconstituirea universurilor fizice. Senzorialitatea imaginilor provine din puzderia de amănunte infinitezimale pe care le sesizează aparatul de filmat, din sensibilitatea lui la densitățile și texturile materiei: geamul tulbure al arestului, moliciunea pernelor al căror miros îl inspiră Bologa, aburii unei mâncări, duritatea pietrei, materialitatea zidurilor roase de timp. Aceeași senzație de plenitudine realistă o lasă și lumea sonoră a filmului; zgomotele mai ales – șuieratul vântului în spațiul pustiu, scârțâitul lemnului, clipocitul sticlos al noroiului, respirația și înghițiturile mărunte ale lui Klapka, gâfâitul ca de fiară hăituită al lui Bologa – capătă o precisă funcție expresivă.

Din acest gust pronunțat pentru detaliul „de viață" nespectaculos, ca și din scrupuloasa reconstituire a cadrului de epocă, de la arhitectură la vestimentație și mobilier, se trage veracitatea cvasidocumentară, cronicărească, pe care o are, nu de puține ori, filmul; pe această puternică rețea realistă a imaginilor apar și se dezvoltă valorile simbolice. Caracterul organic al conotației e pus în evidență mai ales de metaforele decorului. Camera Martei, cu aglomerarea ei de dantele și volane, de perdele și perne, cu micile ei obiecte risipite peste tot, cu mobilele rococo printre care personajul evoluează cu o grație afectată, sugerează superficialitatea unei întregi lumi de care eroul se înstrăinează. Palatul lui von Karg, amestec de splendoare și decrepitudine, de pompă scenografică și sordid, cu mari spații pustii și cu unghere obscure, insinuând, în totul, sugestia de univers artificial, mortificat, devine o veritabilă emblemă vizuală a personajului. Comentată violent de urletele animalelor înjunghiate, rătăcirea lui Bologa se consumă într-o vastă geografie a morții, în decorul uliței stropite de sânge, al drumului străjuit fantomatic de stive de sicrie, al infirmeriei cu răniți, al magaziei cu bocanci soldățești, într-un spațiu-semn în care fiecare element materializează tema secretă a secvenței – covârșitoarea, implacabila prezență a războiului. Peisajul echivalează cu o subtilă diagramă a stărilor sufletești ca, altădată, geologia dramatică a *Erupției* sau priveliștile fluviului din *Valurile Dunării*. Executarea lui Svoboda se săvârșește într-o pustietate dezolantă, în bezna coborâtă brusc asupra lumii. Petre și Müller străbat pădurea morții vegetale, cu frunzișuri putrede, cu trunchiuri mineralizate și impasibile, cu povârnișul Golgotei pe

care îl va urca bătrânul. Alteori devine expresivă tocmai neutralitatea, voită, a peisajului, ca în pregeneric; drumul și câmpul, în care se desfășoară marșul fără cadență, viermuirea informă a soldaților, în care vor pluti siluetele de fum ale sacrificaților, devin un peisaj abstract, menit, prin absența oricărei particularizări, să participe la intensificarea efectului simbolic.

Ca marcă stilistică a narațiunii, ritmica obținută prin decupaj-montaj l-a preocupat pe Ciulei încă de la primele lui experiențe. Caracterul incisiv, energia povestirii vizuale din *Erupția* se datorează unui strâns montaj metonimic, cu tăieturi rapide, capabile să susțină suspansul dramatic. În *Valurile Dunării,* minuția analitică impune o cadență lentă, egală și, întocmai ca în filmul după Rebreanu, un anumit gust al „digresiunii". *Pădurea spânzuraților* aduce o intuiție care lipsește celor mai multe dintre filmele noastre vechi sau noi: poliritmia. Ciulei amestecă, în general fără stridență, domoala descriere psihologică, părțile în care dintr-o acumulare răbdătoare de detalii se developează starea lăuntrică a personajului, cu narațiunea nervoasă, preponderentă în momentele de precipitare a intrigii; schimbă pe neașteptate registrul povestirii; spulberă tensiunea cu un detaliu comic; alternează ritmurile interne ale imaginii trecând de la încetineala travellingurilor la bruschețea transfocatoarelor[17]; dă filmului, în ansamblu, o amploare simfonică. Organizarea ritmică a întregii opere e dominată de o anumită lentoare (care a displăcut unor critici din epocă), dar rarefierea aceasta a ritmului vine din nevoia cineastului de a cristaliza expresiv, de a „densifica" o stare lăuntrică sau de a accede la simbol, nu e o simplă sechelă literară. Faptul ni se pare evident în numeroase secvențe. Momentul în care Bologa își mărturisește gândul de a trece frontul este construit prin sincopări, prin gradarea amânărilor, are o curgere lenevă, punctată de tăceri, de pauze care dobândesc valoarea unor elipse metaforice. În secvența gării, febrilitatea ritmului se curmă brusc printr-o neașteptată încremenire a cadrului: imaginea mamei se imobilizează ca într-un dureros efort al conștiinței eroului de a o mai reține o clipă și stop-cadrul, însoțit de țipătul aproape omenesc al trenului, capătă o certă putere obsesivă. Tragismul scenei din temniță – cina din urmă a lui Bologa – derivă din liniștea ritmului ei fundamental, din gravitatea de ceremonial desfășurat în preajma morții pe care o au gesturile eroilor, gesturile mărunte, umile, ale vieții de toate zilele. Aici, în aceste pasaje, cineastul stăpânește suveran ritmul cinematografic,

17. După știința noastră, folosirea combinațiilor de panoramic și travelling (pano-travelling) îl plasează pe Ciulei printre primii experimentatori ai procedeului pe plan european.

făcîndu-l să exprime viața unică, singulară a operei, aici el dovedește un simț esențial pentru un narator, simțul suspansului psihologic, aici scrie cu adevărat lapidar.

(*Cinematograful românesc contemporan 1949–1975*,
București, Meridiane, 1976)

VICTOR ILIU: SCHIȚĂ PENTRU UN PORTRET

Cinematograful, scria Iliu, trebuie făcut cu dragoste. „Și când spun dragoste mă gândesc la tot ceea ce înseamnă cinematograful ca artă, ca instrument de educație și element de cultură, ca unealtă de investigație a spiritului, ca auxiliar al științei și al moralei. Și când toate acestea laolaltă înseamnă cinematograf, e lesne de înțeles de ce facerea unui film nu-i numai un simplu proces industrial și comercial, ci implică suflet și conștiința răspunderii." Iată o profesiune de credință care nu a fost niciodată dezmințită. Această pasiune a cinematografului, pură și mistuitoare ca o flacără, aceasta patimă a pus o pecete profundă asupra destinului lui Iliu, s-a convertit, ca la puțini alții, într-un mod existențial, și toate ipostazele sub care ni se înfățișează personalitatea lui – regizor de film, critic, profesor sau animator al vieții de breaslă – nu mărturisesc decât consecvența, exemplară, cu care a fost slujit un crez. Astăzi, odată cu trecerea timpului, Victor Iliu ne apare, cu mai multă claritate, ca una dintre figurile esențiale ale vieții noastre cinematografice din ultimele două decenii, ca unul dintre puținii artiști-gânditori pe care i-a avut filmul nostru în acest răstimp. Viața lui, adevărata lui viață, a fost reflecția permanentă, interogația continuă, fervoarea cu care s-a dedicat muncii și umilitatea, o superbă umilitate în fața cinematografului.

Când încercăm să refacem itinerarul cinematografic al lui Victor Iliu, suntem frapați de puternica unitate interioară a biografiei și operei lui regizorale sau critice, împlinite sau numai schițate. Drumul lui spre cinematograf n-a ocolit greutățile, e un drum al dârzeniei: s-a cultivat singur, a învățat film singur, urcând cu răbdare toate treptele meseriei.

Iliu se trage dintr-o familie de țărani ardeleni, moștenind de la strămoșii săi gravitatea, tenacitatea și gospodărească meticulozitate care s-au observat întotdeauna în gesturile lui, care s-au imprimat în ritmurile și alcătuirea vizuală a filmelor sale. A copilărit la Sălișteloc

în care explodează triumfal frumusețea peisajului românesc, loc de care se va simți legat toată viața, în care se va retrage, ca într-o redută, în fața asalturilor bolii, mereu; la începutul veacului – își amintește cineastul într-o schiță de autobiografie, evocând o lume asemănătoare cu cea a nuvelisticii lui Ion Slavici –„Săliștea a fost un sat cu mari proprietari de turme de oi, cu negustori vestiți, cu acționari la bănci, cu mici fabricanți de piele și cu mulți oameni săraci. Aceasta se traducea într-o alcătuire de adevărate caste sociale, extrem de rigidă." Cunoașterea universului uman și social al satului nostru, începută acum, va fi prima zestre interioară a viitorului cineast, un fel de pregătire „inconștientă", aș zice, pentru filmele pe care le va face. Se pregătea, în anii de studenție la Academia Comercială din București, pentru o profesiune pe care nu o iubea, într-un mediu în care se simțea străin. Va renunța să-și ia licența: toate preocupările sale începuseră să se îndrepte înspre cinematograf, pasiune care îl va absorbi din ce în ce mai mult, cu o forță tiranică. Revelarea vocației cinematografice a fost însoțită, în tot acest răstimp, de procesul clarificării ideologice și politice a tânărului intelectual: acum are loc întâlnirea sa cu filozofia marxistă și tot acum stabilește primele contacte cu mișcarea studențească de stânga, condusă de Partidul Comunist Român, activând în rândurile Frontului Studențesc Democrat, numărându-se printre colaboratorii revistei „Studentul român".

Citește enorm; între alte lecturi, *Le film soviétique* a lui Léon Moussinac îi dă cheia unei interpretări marxiste a fenomenului cinematografic; e un lector asiduu al revistei „Bianco e nero", iar mai târziu al nu mai puțin prestigioasei „Revue du cinéma" a lui Jean-Georges Auriol. Face critică cinematografică la „Dacia Nouă" și la „România Literară", revista lui Cezar Petrescu, revelându-se ca un polemist acut. Un climat de fervoare intelectuală, de travaliu perseverent, de meditație stăruitoare asupra problemelor artei și, în același timp, un veritabil antrenament pentru lungul drum care i se deslușise în fața ochilor. Acesta va începe în 1941, când viitorul regizor este chemat la Oficiul Național Cinematografic de către Victor Ion Popa, pe atunci președintele Comitetului de direcție; lliu renunță, fără ezitări, la postul liniștit pe care îl avea la o societate petrolieră, plonjând în necunoscut. Gestul acesta rezolut, care a schimbat cursul întregii lui existențe, nu e decât exorcismul tulburător al cineastului. „În limbaj comun și în ordinea comună a sentimentelor și „concepțiilor" despre viață, gestul meu e considerat „nebunie". Pentru că am

jertfit „o situație“ gata făcută, pentru o incertitudine, astăzi. Pentru mine aceasta e însă totul. Aici m-au adus obsesiile mele și această pasiune adâncă, pasiune cu sens unic, dragostea pentru imagine, pentru miracolul în alb și negru.“

La Oficiul Național Cinematografic, ca asistent de operator, Iliu ucenicește pe lângă Amédée Morrin, fostul operator al lui Clair la *Călătorie imaginară* și autorul admirabilelor imagini din filmul *Țara moților* al lui Paul Călinescu, pe lângă Vasile Gociu, cum își amintește Ovidiu Gologan; exercițiul din această epocă a lăsat, fără îndoială, urme în educația cinematografică a cineastului, dezvoltându-i, mai ales, gustul plastic. Paralel, continuă preocupările critice mai vechi, inițiind traducerea câtorva lucrări capitale ale școlii teoretice sovietice: *Actorul în film* a lui Pudovkin, cursul de regie cinematografică al lui Lev Kulešov, *Filmul ca artă figurativă* de Vladimir Nilsen, și acesta mi se pare de altfel un demers important căci, alături de învățămintele practicii, el a contribuit – ca și lectura atentă a scrierilor italienilor – la formularea și limpezirea conștiinței teoretice și critice proprii.

Primii ani care au urmat insurecției de la 23 August 1944 îl găsesc pe Iliu în rândurile intelectualității comuniste, militând cu ardoare pentru edificarea culturii socialiste: colaborator al ziarului de partid „Luptătorul“, redactor și cronicar de film și teatru la „Scânteia“ (care își începuse apariția legală), consilier tehnic al cinematografiei, învestit cu marea responsabilitate a supervizării jurnalului de actualități și a edițiilor speciale, în condițiile luptei politice ascuțite din ’45–’46. Gazetăria vie, răspunzând nevoilor imediate ale actualității, căreia i se dedică acum cu totul, apare ca o prelungire firească a eseisticii de ieri, angajate cu claritate într-un sens marxist, este o nouă școală a contactului nemijlocit cu realitățile umane și sociale ale țării. Această necesitate interioară de a-și rosti cuvântul asupra problemelor celor mai arzătoare ale unei lumi în plină prefacere revoluționară îl va conduce înspre documentar, gen cinematografic de o remarcabilă eficacitate politică și socială, cu o adresă precisă, percutantă, înțeles ca o veritabilă forță agitatorică. Documentarul, așa cum îl practică Iliu, devine expresia frustă, nealambicată, a realului în continuă mișcare, a stărilor de lucruri pe care le observă ochiul cineastului și le filtrează conștiința lui civică. Încheind lungul drum al realizării vocației, experiența documentaristă e fundamentală, prelungindu-se neștiut în filmele viitoare.

La prima impresie, opera cinematografică a lui Iliu pare discontinuă, divergentă. O privire mai atentă îi descoperă însă coerența, impulsurile fundamentale care au creat-o și care se regăsesc indiferent de formula stilistică diversă a filmelor. Din acest unghi, *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"* poate fi considerat un fel de matrice. (Documentarul *Anul 1848,* lucrat alături de veteranul Jean Mihail, după scenariul lui Geo Bogza, nu fusese decât un simplu exercițiu de digitație, un prilej de a face erori instructive.)

Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia" se înscrie în filonul filmelor agitatorice pe care cinematograful nostru l-a inaugurat după 1944 și ocupă, cred, un loc de frunte în suita acestor reportaje și documentare, printre care s-au numărat și filmele lui Jean Georgescu, Jean Mihail sau Paul Călinescu. Pornind de la scrisorile autentice, publicate în ziar, ale țăranilor care intrau în întovărășirile agricole proaspăt înființate, filmul e o vie pledoarie pentru viața cea nouă care se deschide acum în fața satului românesc. Iliu și-a construit documentarul ca pe un manifest, cu o cadență gravă și energică, cu un verb înflăcărat, cu o imagerie directă care nu se sfiește de retorism, retorism despre care scria undeva: „retorismul ca elocvență a ideii". Caracterul agitatoric e slujit de o mare diversitate de mijloace stilistice: inserturi de fotografii din ziar, contraste vehemente opunând trecutul prezentului și sugerând dialectica sensului istoric al actualității, detalii didactic-simbolice, cum este acela, nu lipsit de putere emoțională, al mâinilor muncitorilor și țăranilor îngemănate într-o strângere cordială, comentariul muzical aspru și mobilizator, construit pe intonațiile *Internaționalei*. Dincolo de valorile gazetărești, reportericești ale filmului, există în aceste imagini germenii lirismului caracteristic lui Victor Iliu, o anume senzualitate imagistică: mă gândesc la filmarea voluptuoasă a combinei, rezolvată într-o angulație savantă și cu o poliritmie minuțios studiată, mă gândesc la secvența aratului cu tractorul, a brazdei de pământ reavăn care se revarsă caldă și proaspătă sub ochii noștri, ca un miracol cosmic. Pe de altă parte, filmul enunță și o altă temă cinematografică, căreia îi vor da amploare (și o tratare mai rafinată) *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul Vechi*: drama materiei, a naturii, a lucrurilor. Ogorul părăginit, câmpia prăfoasă pe care aleargă dezolant vântul, vârtejul ciulinilor și, mai ales, acea imagine obsedantă a copacului clătinat de vânt, pe care o vom reîntâlni în filmele următoare și al cărei sens tulburător ne urmărește cu o putere tiranică, sunt stenogramele plastice ale

acestei teme cinegrafice, dezvoltată muzical, într-o partitură vizuală concepută de Iliu și Gologan, care încep acum o colaborare fecundă din care va ieși *Moara cu noroc,* grație unei fericite conjuncții a talentelor. Austeritatea și puritatea de limbaj de mai târziu sunt anunțate de cea mai frumoasă secvență din *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"*: așteptarea tractoarelor, pagină de o nobilă liniște statuară, cu un aer de ceremonial, umanizată de prezența micilor detalii de viață, pagină peste care plutește amintirea lui Dovjenko și Eisenstein.

Văzute în context istoric, *În sat la noi* și *Mitrea Cocor* (amândouă realizate de Victor Iliu în colaborare, primul alături de Jean Georgescu, cel de-al doilea împreună cu Marietta Sadova), reprezintă cele dintâi experiențe încercate de tânăra noastră cinematografie în direcția configurării unui nou orizont tematic. Dacă *Răsună valea* al lui Paul Călinescu investiga universul șantierului ca mediu al devenirii morale, *În sat la noi* e cronica prefacerilor sociale și politice care cuprinseseră satul românesc în epoca înființării primelor gospodării colective, iar *Mitrea Cocor* – rezolvat într-o formulă romanescă, nu lipsită de amploare spectaculară, formulă încă necunoscută cinematografului nostru până atunci – încearcă analiza unei traiectorii ideologice, a drumului spre conștiința revoluționară. Dincolo de tonul lozincard și schematismul lor violent, dincolo de naivități și stângăcii, aceste filme adaugă câteva linii prețioase la portretul regizorului. Cu tot gustul pentru efectul pitoresc, *În sat la noi* este remarcabil pentru tentativa de a surprinde, ca un răspuns polemic la idilismul operetistic al vechilor noastre filme, fizionomia adevărată a satului românesc: peisajul, portul, chipurile, vorbirea actorilor, muzica, bazată pe intonațiile cântecului popular, totul respiră autenticitate, poartă o amprentă specifică. *Mitrea Cocor* marchează mai energic momentul căutărilor în sfera expresivității cinematografice. Regizorul încearcă să-și forjeze acum, cu o migală de artizan, limbajul personal, pasionat să exploreze toate resursele expresiei. E de observat, înainte de toate, exersarea cineastului în figurarea cinematografică a spațiului, gândirea relației personaj–ambianță ca un raport organic și funcțional, ca o relație dramatică sau metaforică, creatoare de sugestie (așa cum va face, cu mai multă rigoare și strălucire, în *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul Vechi)*. Scurta scenă de la începutul filmului evocând copilăria eroului se consumă în peisaj, sub cerul înalt și vast, pe câmpia întinsă răsunând de cântecul păsărilor, într-o natură

radioasă care își pierde brusc frumusețea la apariția, de duh malefic, a vechilului; când trenul cu care Mitrea pleacă pe frontul antifascist se îndepărtează, în urma lui se deschide, ca într-un acord simfonic, peisajul maiestuos al munților; plenitudinea spațiului, cu respirația lui vitală, va izbucni din nou în secvența luării pământului boieresc. Celălalt demers stilistic, nu mai puțin important, a fost construirea minuțioasă a mediului sonor al dramei. Corelațiile sunet–imagine, realizate cu o intuiție exactă a situației dramatice sau a momentului psihologic, dau atmosferei filmului, în câteva pasaje, o anume pregnanță realistă, devenind un fel de comentariu ideologic al regizorului. Scena praznicului, în care zgomotele vesele ale petrecerii de la morar lovesc chipul scăldat în lacrimi al băiatului, sau secvența polifonică a trenului militar, cu bătaia rară, monotonă, obsedantă a roților, cu zumzetul frivol al petrecerii din vagonul ofițerilor, cu cântecul de jale, ca un bocet stins, al soldaților trimiși la moarte, sunt pagini elocvente, cred, pentru fermitatea și justețea scriiturii regizorale.

În cele mai bune părți ale sale, *Mitrea Cocor* anunță viitoarele filme în ceea ce ele vor avea mai caracteristic: precipitarea epicului în liric, prezența naturii ca personaj dramatic, consistența realistă a planului doi. Iliu și operatorul său, observă Georges Sadoul în cronica consacrată filmului, „posedă o calitate foarte rară care este însăși esența artei filmului: știu întotdeauna să surprindă în imaginile lor esențialul, nu există în aceste fotografii nete și sesizante un singur detaliu inutil, o caldă umanitate învăluie până și personajele secundare. Nuditatea stilului fotografic se regăsește în povestire, de o mare puritate". Drumul spre filmele de maturitate fusese deschis. Până la *Moara cu noroc,* Iliu va mai realiza, alături de Sică Alexandrescu, primul nostru film-spectacol, *O scrisoare pierdută,* pe care îl va judeca, peste ani, exact: „echivalența tehnică, în limbaj cinematografic, a unui spectacol teatral".

Mitrea Cocor conține, în filigran, eforturile cineastului de a-și stabili lexicul cinematografic, de a-și consolida deprinderile tehnice căpătate până acum, de a ajunge la o stăpânire sigură a uneltelor. În *Moara cu noroc,* Iliu se găsește pe sine, scrie cu aparatul de luat vederi cu o infinit mai mare libertate și fluență, fără vechea crispare, descoperă cu adevărat puterile secrete ale cinematografului. Filmul rămâne un punct de reper în istoria cinematografiei noastre, nu atât pentru progresul „profesional" pe care îl aduce (în ceea ce privește scenariul, fotografia sau interpretarea actorilor), progres

sensibil, de altfel, ci pentru „această conștiință sporită a specificității cinematografice“, cum scria Eugen Schileru: în adecvarea „mai puțin oscilantă, mai sigură și mai directă la legile acesteia“, stă marele pas înainte pe care îl constituie *Moara cu noroc*. Această solitară mentalitate, singura vitală în cinematograful plat și plin de „superstiții“ al epocii, se poate recunoaște peste tot, în despovărarea de obsesia literaturii de la care a pornit filmul, în eliberarea de teatralism a jocului actoricesc, în căutarea expresivității de limbaj în zona unei savante sinteze audiovizuale.

Iliu citește nuvela lui Slavici cu ochiul cineastului interesat mai ales de analiza psihologică, de dialectica mișcărilor sufletești, pasionat de reflecția morală; epicul se va concentra în favoarea dramaticului, liniaritatea și tensiunea narațiunii fiind cele ale unui film de cameră. Regizorul e, înainte de toate, un creator de atmosferă. Universul satului ardelenesc de la sfârșitul veacului trecut este reconstruit cu o remarcabilă fidelitate, în spiritul unei întregi tradiții culturale, cu o intuiție exactă a umanității lui zbuciumate, cu o vie sensibilitate la înfățișarea locurilor, a oamenilor, a naturii. Climatul dramatic și aura misterioasă a întâmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea surdă a pasiunilor sunt traduse într-o expresie plastică austeră, construită pe coliziunea albului și negrului, de o rigoare neîntâlnită până atunci; mult mai prețioasă decât picturalitatea studiată a cadrelor, îndatorată, de altfel, lui Figueroa, mi se pare intuiția luminii ca *Raumgestaltend*, ca mijloc stilistic. Suveranitatea imaginii este câștigul istoric pe care *Moara cu noroc* îl aduce cinematografului nostru într-o vreme în care el încă nu dobândise conștiința expresiei.

Dincolo de sugestiile pe care le oferă ca lectură, ca interpretare a literaturii noastre clasice, dincolo de aspirația spre limpezimea de cristal a scriiturii („Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică...“), filmul lui Iliu schițează coordonatele unui stil cinematografic național, ale unei viziuni cu adânci rădăcini în solul realităților și culturii românești. Cineastul, remarcă Valerian Sava, „a dat întâia expresie reprezentativă pe ecran eposului românesc, descifrând prin *Moara cu noroc,* cu o rară fidelitate, cu o elocvență și rigoare clasică, primele corespondențe cinematografice ale mitologiei naționale, fotogenia unică a peisajului, contururile și farmecul unei tipologii specifice, elementele unei poetici audiovizuale apte să aducă în modernitate și să reîntrupeze substanța și tonalitatea baladei“. Pledoaria pasionată pentru constituirea și afirmarea unei

școli cinematografice naționale, mereu prezentă în însemnările regizorului, își găsește, astfel, confirmarea în fapte; *Moara cu noroc* ne apare, din nou, ca un posibil izvor de tradiție.

Cu ultimul său film, Iliu rămâne în universul predilect – satul românesc, surprins de data aceasta la o altă vârstă istorică, având o altă configurație socială și o altă tipologie. *Comoara din Vadul Vechi* rescrie unul din motivele centrale din *Moara cu noroc,* patima dezumanizantă a înavuțirii, proiectîndu-l pe fundalul realităților politice românești din anii de secetă '46–'47, descifrând implicațiile mai largi ale conflictelor individuale, aducând, față de drama clasică, un element nou: cuvântul obștei, replica conștientă a colectivității; tensiunii psihologice care făcuse voluptatea analizei în *Moara cu noroc* i se alătură descrierea tensiunii sociale, a forțelor care se înfruntă acum în vâltoarea bătăliei de clasă.

Pe de altă parte, *Comoara din Vadul Vechi* continuă căutările stilistice de mai înainte. Există și aici, în cele mai bune părți ale acestui film inegal, aceeași linie severă și cadență gravă a povestirii, aceeași preferință pentru expresia lapidară, aceeași aspirație spre o esențializare geometrică a limbajului. Iliu ne dă o pagină antologică, secvența aratului, în care izbucnește bogăția imaginației lui plastice, în care ritmul sugerează o relație ancestrală între om și peisaj, în care fiecare element al cadrului capătă funcția unui semn, în care violența expresiei metamorfozează realul în fantastic, dilatându-l ca într-un coșmar. Poate mai mult ca oricând, cineastul a închis în această secvență admirabilă toata dragostea lui pentru cinema.

Culegerea de față, adunând cele mai importante articole despre cinematograf pe care Victor Iliu le-a publicat în presa literară și de specialitate în decursul a 30 de ani ca și însemnările rămase în manuscris, urmărește să dea o imagine mai complexă, mai nuanțată, a artistului. Paginile acestea sunt documentul sui-generis al unei traiectorii morale și profesionale, al unei rare fervori intelectuale, dezvăluindu-ne o existență consumată febril, sub zodia reflecției. Iliu e, până acum, singurul nostru regizor de film cu pasiunea speculației, cu o conștiință teoretică, chiar dacă ea s-a exprimat rapsodic, fragmentar. Abordând fenomenul artistic în general, problemele cinematografului în special, cineastul s-a situat cu consecvență, chiar de la început, pe poziția esteticii marxiste, militând pentru realism, denunțând cu vehemență iluzoriul turn de fildeș și erezia formalismului, sub orice înfățișare ar apărea, chemând la o artă de

inspirație socială. În repetate rânduri, Iliu scrie despre cinematograf ca despre o înaltă tribună social-politică: „Un film care nu-i politic astăzi este un film care nu numai că trădează cinematograful ca artă socială, dar, dezertând de la misiunea lui, se condamnă la sterilitate“, notează el în 1944.

Delluc înscrisese pe frontispiciul celebrei sale reviste „Film“ un veritabil cuvânt de ordine: „Cinematograful francez să fie francez și să fie cinema“. Parafrazând, s-ar putea spune că îndemnul lui Iliu, așa cum se încheagă din paginile pe care ni le-a lăsat, e ca cinematograful nostru să fie românesc și să fie cinematograf. Cineastul reflectează la destinul filmului românesc cu sentimentul unei responsabilități enorme, cu participarea intensă care l-a caracterizat totdeauna, cu maturitate și cu conștiința implicării directe în efortul colectiv. Nu o dată, Iliu manifestă preocuparea pentru constituirea unei școli naționale de film, pledând, cu argumente teoretice și practice, desprinse din frecventarea operelor critice sau din examinarea atentă a producției proprii sau a altor cineaști, pentru un cinematograf cu rădăcinile adânc înfipte în realitățile pământului și societății românești. Înțelegerea specificului național al cinematografului, a funcției lui educative, o mărturisesc cuvintele următoare: „Cinematograful trebuie să aibă o actualitate politică, socială, educativă... Ca și celorlalte activități din stat, cinematografului trebuie să i se impună o disciplină națională.“ În repetate rânduri, Iliu militează pentru un film românesc în substanță: „Film românesc nu-i sinonim cu o banală recuzită de elemente spectaculoase, de poncifuri dramatice, decorative, sau pitoresc de carte poștală ilustrată, ridicole naivități „naționale“, costume, fluier, cobiliță“, scria cineastul într-un articol publicat în „România literară“, în 1939. Cu insistență, el subliniază funcția primordială, de instrument de cunoaștere și educație națională a cinematografului: „Acel care, făcând un film, nu se gândește la popor e inactual, deoarece cinematograful este arta populară prin excelență și tocmai în acest caracter al său stă toată noblețea sa“. Iată definit profilul artistului responsabil, conștient de gravitatea răspunderii: „Lucrul acesta (educația cinematografică – **n. n.**) implică formarea de personalități, de oameni cu o serioasă cultură, cu o intensă și bogată viață interioară, cu o cunoaștere adâncă a problemelor estetice generale și a celor pe care le presupune cinematograful, precum și intuiția caracteristicilor umane și spirituale ale istoriei, tradițiilor și realităților noastre“.

Ca puțini alții, Iliu a pledat pentru înțelegerea caracterului specific al cinematografului, pentru sesizarea particularităților sale de limbaj. Polemica cu teatralismul, lupta pentru un stil cinematografic românesc, lupta cu diletantismul și improvizația caracterizează numeroase pagini ale sale. Filmul românesc și experiențele lui cele mai diverse au fost cercetate cu un ochi mereu atent, cu simț critic acut, cu un spirit remarcabil de discernământ, disociind lucid între falsa și autentica valoare. Scenariile, decupajele, operele au fost analizate în profunzime, prilejuind desprinderea de observații subtile, remarca mereu vigilentă a cineastului. Iliu a încurajat constant curajul în expresie, fantezia creatoare, originalitatea. Adversar al căilor bătute, a admirat îndrăzneala experimentului, inovația fertilă, cu un spirit mereu tânăr, mereu receptiv la nou. Vitalizarea filmului românesc, ieșirea lui din șablon și schemă, regizorul *Morii cu noroc* le vedea posibile prin apelul la sursele artei populare, la doină și baladă; adnotările la filmele realizate, proiectele rămase mărturisesc dragostea vie pentru folclorul nostru. De la analiza textului, cineastul s-a ridicat la generalizarea teoretică, subliniind posibilitățile uriașe ale celei de-a șaptea arte. Cinematograful: descoperire, cunoaștere, revelare, pătrundere în miezul fierbinte al realității – iată ce a demonstrat, cu scrisul și cu filmele lui, Victor Iliu.

(Postfață la volumul *Victor Iliu, Fascinația cinematografului*. Antologie de Bianca Sofia Iliu și George Littera, București, Meridiane, 1973)

ȘI CIULEI…ȘI PINTILIE…

Se spune mereu că marele cusur al filmelor noastre stă în superficialitatea viziunii, în puținătatea reflecției, în idilism. Nu știu cum se face, dar uităm întotdeauna să observăm lipsa expresiei cinematografice, chiar greșelile de gramatică ale celor mai multe dintre încercări. Nu întâmplător, filmele bune pe care le-am realizat au o admirabilă articulare cinematografică a discursului, știu în primul rând să nareze. De la *Tudor* și *Pădurea spânzuraților* la *Viața nu iartă* și *Duminică la ora 6*, valorile stilistice ale cinematografului nostru, atâtea câte sunt, trebuie căutate în arta povestirii. Cu o anume preferință pentru epica lineară, au fost încercate mai ales construcțiile ample, fresca și

cronica, filmele corale, pânze vaste pe care se proiectează destinele colectivității sau silueta eroului. Câteva filme, în ultimul timp, au experimentat tehnici narative mai complicate, trădând gustul polemizării cu canoanele dramaturgiei clasice, aspirația spre suplețe și elasticitate. Acum, când experiențele acestea par să se constituie într-o direcție, o mică ceartă de cuvinte e pe cale să se nască. Grăbiți, unii au încercat să susțină o artificială, o stranie opoziție, în sensul viabilității, între structurile epice tradiționale și cele, să le zicem și noi, eseistice. Unul din moduri ar fi perimat și meșteșugăresc, celălalt, contorsionat, ar fi modern, destinat viitorului. Nimic, cred, nu e mai superfluu decât a demonstra că nu se poate face niciun fel de discriminare între formule, că cinematograful are nevoie în egală măsură de Visconti și de Resnais. **O narațiune construită tradițional nu înseamnă neapărat primitivism și rigiditate, răsucirea limbajului nu e neapărat semn de subtilitate și rafinament.** „Nu văd motivul pentru care a nu nara o poveste ar fi mai modern decât altceva", scria cu maliție Eric Rohmer. Esențiale rămân acordarea formulei cu exigențele lăuntrice ale mesajului, consecvența, organicitatea stilistică.

Două filme remarcabile – *Pădurea spânzuraților* și *Duminică la ora 6* – pledează cu argumente convingătoare legitimitatea ambelor moduri narative. Nu e timp pentru false dileme.

Ciulei practică o artă febrilă și pasionată, „in vivo" aș zice, cenzurată de luciditate. E un temperament arzător și somptuos, care izbucnește într-o operă vitalizată de o cultură întinsă, unind gustul pentru baroc cu aspirația spre strictețea clasicistă. Filmele lui sunt organisme vii în care pulsează o observație ascuțită, adevărul vieții erupe în ele ca în puține alte pelicule ale noastre, înscris în realismul minuțios al ambianței, în exactitatea tipologiei. Ciulei e, până acum, singurul nostru narator a cărui artă e matură, care stăpânește cu mână sigură materia filmului, ramificările ei, care are intuiția ritmurilor și a momentelor dramatice. Aptitudinile constructorului, întrezărite în *Erupția* și *Valurile Dunării*, se vădesc în *Pădurea spânzuraților* cu strălucire, cineastul regăsind aici vigoarea paginii lui Rebreanu și tensiunea ei rece. Păstrând liniile de forță ale romanului, Ciulei remodelează materia cărții, reține sugestii din alte proze ale scriitorului, fără prejudecata infidelității care timorează atâtea ecranizări, dându-ne o „lectură" proprie, nu de puține ori revelatoare. Varga, ofițerul orbit de datorie, în roman erou de o rectitudine tezistă, prea transparent, a devenit mai complicat psihologicește, cu o umanitate mai vibrantă,

mai palpitantă. Roza, personaj pe care unii l-au crezut de prisos, e o imagine amară a erosului dezastrelor și un termen fără de care criza lui Bologa ar fi pierdut o motivație. Drama lui Apostol are amplitudine, raporturile lui cu ceilalți eroi – semnificative, înalt simbolizatoare – sunt ordonate într-o anume geometrie. Experiențele sentimentale ale personajului sunt fixate cu precizie, din suprapunerea lor născându-se dramatismul unora din aventurile lui interioare. Roza, aspră, desperată, călcând noroiul cu pași beți, aduce imaginea degradării sordide; Marta, superficială, alintându-se cu o trivialitate dulceagă în fața bărbatului întors de pe front, semnifică încă o deziluzie, pierderea unui refugiu care se dovedește iluzoriu. Ilona e o imagine dureroasă și evanescentă a fericirii, înseamnă pentru Bologa o clipă de dragoste adevărată, de puritate, de frumusețe nefirească în acest univers terifiant. Demersurile spirituale, criza morală a lui Apostol se definesc, cu o multitudine de nuanțe, din jocul relațiilor cu Klapka și Varga, cu Petre și Müller, văzuți ca reacții etice și sociale la realitatea, aceeași, a războiului habsburgic, din confruntarea crudă cu violența, cu lașitatea și automatismul, cu omenia și umanitarismul abstract. Ciulei a găsit câteva memorabile stenograme plastice ale atmosferei (pădurea geologică, ulița în care sunt înjunghiate animalele, stivele de coșciuge ivindu-se albe în noapte, infirmeria cu răniți, magazia cu bocancii morților), ambiențele dau sugestii asupra personajului, au o veracitate de documentar. Dimensiunea de cronică nu lipsește nici ea *Pădurii spânzuraților*.

Filmul lui Ciulei are, lucru care lipsește aproape tuturor filmelor noastre, o remarcabilă poliritmie, un joc savant și neprevăzut al cadențelor. Amestecă introspecția cu epica nervoasă, de aventuri chiar, spulberă contracția cu un detaliu comic, orchestrează ritmurile lente și cele vertiginoase, încetineala travellingurilor și răsucirile raffurilor. Organizarea ritmică a întregii opere e dominată de o anumită lentoare (care a displăcut unora), dar rarefierea aceasta a ritmului vine din nevoia de a cristaliza expresiv, de a „solidifica" o stare lăuntrică sau de a accede la simbol. Imaginea mamei se imobilizează brusc, însoțită de țipătul omenesc al trenului și stop-cadrul capătă nu știu ce putere obsesională. Momentul în care Bologa mărturisește hotărârea de a trece frontul e construit prin sincopări, are o curgere leneșă, segmentată de tăceri. Ceremonial tragic, finalul proiectează trăirile lui Apostol în preajma morții – fata pune de mâncare cu gesturi liniștite, învățate parcă de milenii, apoi chipul i se transfigurează

straniu. Aici, în aceste pasaje, autorul are intuiția elipsei, aici scrie lapidar, cu o forță neașteptată și tot aici face dovada unui simț esențial pentru un narator, cel al suspansului.

Dacă *Pădurea spânzuraților* are impetuozitate și amploare simfonică, *Duminică la ora 6* face să se audă, învăluitoare, sonurile muzicii de cameră.

Marea calitate a lui Pintilie mi se pare capacitatea de a releva latențele, arta subtextului, a sugestiei. Dragostea eroilor, încă nedeslușită bine, necomunicată încă celuilalt, se presimte în melopeea cuvintelor pe care fata le îngână cu ochii întredeschiși și pe care băiatul le repetă, în gestul cu care Anca mângâie grilajul terenului; o glumă (acești eroi care îndeplinesc misiuni de răspundere în lupta ilegală își păstrează nealterate candorile vârstei și suavitatea jocurilor copilărești), o glumă cum e cea de la magazinul cu articole de nuntă trece pe nesimțite într-un alt registru, al gravității. Realizatorul nu ține să explice nimic, suntem lăsați să descifrăm singuri secretul unei vorbe sau al unei reacții. (E stima cineastului pentru spectator).

Formula epică pe care o practică filmul a părut unora cețoasă, obscură. **Această construcție atomizată și fluidă, suplă, aparent lipsită de coerență**, **prin care Pintilie a încercat o eliberare de sub tirania unor tipare epice sclerozate, nu trebuie judecată după canoanele tradiționale**. Desigur, nu există aici o dezvoltare dramaturgică înțeleasă așa cum ne-am obișnuit, ci o organizare liberă a imaginilor, lirică. Discursul filmic se naște sub ochii noștri, iată imagini culese într-o gară – chipurile unor tineri exuberanți, o bătrână, un soldat – și fulguрația, explozia unei alte realități, cea lăuntrică, iată jocul planurilor temporale, iată amintirile izvorând brusc, amintirile care înjunghie toate momentele de dragoste ale eroilor, sărutul, o întâlnire, cuvintele tandre. Refuzând flash-back-urile convenționale, părăsind schemele narative elementare, autorul a încercat să transcrie dezordinea memoriei, senzațiile eroilor, stările, mișcările sufletești. A reușit de cele mai multe ori, chiar dacă pe alocuri există curate artificii dramaturgice.

Filmul are o exemplară autenticitate a ambianței și finețe a observației psihologice. Înainte de orice, există în el vraja spontaneității, a firescului; ne lasă senzația imprevizibilității. La bal, un muzicant ciugulește mâncarea dintr-o hârtie, oamenii se reped la bufetul cu mâncăruri vechi și ieftine, se șterg de sudoare, se piaptănă, își freacă nasul, fetele dansează între ele. Anca și Radu rătăcesc pe un

maidan și întreaga secvență se țese spontan din gesturi și atitudini surprinse pe viu – eroii găsesc cutia unei măști de gaze, privesc țiganii care scormonesc gunoaiele, fata își potrivește ciorapul. Sunt detalii „de viață" viguroase, lipsite de spectaculos, care conferă pasajului sunetul lui inimitabil. Pintilie refuză calofilia. Personajele lui nu se tem să repete cuvintele, o dată, de două ori, să vorbească neliterar, cu cacofonii, să se împiedice de vorbe. Imaginea are o anumită neglijență (demnă de un Decae), fără efecte savante de încadratură și ecleraj. Frumusețea filmului stă în sila lui pentru estetică. Folosind distincția lui Bazin, am spune că Pintilie e un regizor „care crede în realitate", în timp ce Ciulei „crede în imagine". „Universitarii ar vrea să facă din cinematograf o aplicație a sistemului Balzac brevetat cu garanția proastei calități generale. Ei bine, nu! Noi așteptăm de la ecran mai mult!". Desnos dădea glas astfel, în chip plastic, cu o violență nestăpânită, acelui dispreț pentru *story* pe care-l vom întâlni de atâtea ori în întreaga istorie a filmului. Dar poetul iubise ca puțini alții romanele cinematografice ale lui Stroheim...

(„Cinema", nr. 9, 1968)

UN CINEMATOGRAF AL TRANSPARENȚEI ȘI AL ESENȚIALIZĂRII

Nu cred să existe un clivaj brutal, în plan expresiv, între *Duminică la ora 6* și *Reconstituirea,* așa cum s-ar părea la prima vedere. Cu ambele filme, Pintilie participă – mai coerent și mai riguros decât oricare dintre regizorii noștri – la operația de regândire a discursului cinematografic propusă de noile retorici ale narațiunii. Departe de provincialismul estetic de care suferise (și continuă să sufere) aproape întreaga producție de la Buftea, *Duminică la ora 6* și *Reconstituirea* asimilează câteva din cuceririle fundamentale ale cinematografului contemporan: caracterul rapsodic al epicii; recuperarea „timpilor morți" ai acțiunii, tendință antrenată de reformularea raportului dintre narațiune și descriere; jocul mai subtil stabilit între elementele de limbaj imediat semnificative și cele aparent nonsemnificative.

Plasându-se în aceeași matcă a modernității, cele două filme se înscriu, însă, în formule stilistice distincte. *Duminică la ora 6* se înfățișează ca o povestire labirintică, articulată din permanente translații spațio-temporale, în timp ce *Reconstituirea* respectă, cum

remarcaseră încă în 1970 unii cronicari, clasica „regulă a celor trei unități". Explorare febrilă a memoriei, opera de debut a cineastului procedează nu o dată la subiectivizarea aparatului de filmat; în *Reconstituirea* predomină „imaginea obiectivă" atribuită naratorului, martor pe cât de atent, pe atât de discret al întâmplărilor pe care le istorisește. Atrasă uneori de tehnicitatea savantă, scriitura cinematografică din *Duminică la ora 6* e opulentă și spectaculoasă; cea exersată de *Reconstituirea* seduce prin austeritate. (Aș spune că regizorul tinde acum spre o „scriitură albă", menită nu să-i afirme prezența, ci, dimpotrivă, să i-o ascundă, că optează pentru un cinematograf al transparenței și al esențializării). Dar și într-un caz și în celălalt, scrisul lui Pintilie are suplețe, energie, eficacitate. Lucru rar la noi, cineastul se află în posesia unei veritabile „camere-stilou".

Parcimonia și concentrarea expresivă din *Reconstituirea* se nasc dintr-o serie de intuiții admirabile. Notez doar câteva dintre ele. Arhitectura filmului se ridică din mari blocuri narative; de aici, impresia de soliditate, de temeinicie pe care o lasă ansamblul. Structurarea temporală a povestirii urmărește, mai totdeauna, coincidența timpului cinematografic cu timpul real. Spațiul e în permanență circumscris: pare când o scenă, când un amfiteatru. Mizanscena constă adesea într-un fel de balet de intrări și ieșiri ale personajelor în cadru, întocmai ca în *Regula jocului* al lui Renoir. Când capătă sarcina de a institui conotația, montajul știe să o facă lapidar: solemnitatea cu care procurorul părăsește terasa cabanei, după înmânarea buletinelor de identitate, își găsește contrapunctul ironic în amănuntul prozaic al ieșirii lui Vuică și Ripu de la privată. Știința lui Pintilie de a reține detaliul elocvent, capabil să transmită atmosfera sau notația psihologică, funcționează fără greș: prim-planurile băiatului din secvența reconstituirii au o bufonerie de Pierrot; dârele de sânge rămase pe peretele cabanei dărâmate par o hieroglifă tragică; micile gesturi ale profesorului sugerează tensiunea înfruntării lui subterane cu procurorul ori patetica neputință de a stăvili proliferarea răului. Nu altceva se poate spune despre laitmotivele din *Reconstituirea*: cel difuz poetic, al muntelui, proiecție simbolică a libertății interioare, cel aparent anodin, al televizorului, cu imaginile lui eteroclite. Gândită minuțios, coloana sonoră este interesată de bogăția realistă a zgomotelor de fond, ca și de exploatarea „muzicii din cadru", folosită ca un contrapunct dramatic (agonia lui Vuică se desfășoară în decorul sonor al unui cântec gingaș, suav) sau maliții os (morga procurorului va fi comentată

de marșul scoțian al unui cimpoi). Rigoarea procedeului e la ea acasă în acest film de geometru.

Nu puține dintre replicile din *Reconstituirea* ți se înfig în memorie. Oare numai datorită tăieturii lor **cinematografice**, atât de precise și de funcționale, oare numai datorită plasticității sau laconismului lor? Inegalabila forță a dialogurilor din filmul lui Pintilie vine, înainte de toate, din încărcătura explozivă pe care o conțin: ele sintetizează adevăruri mari și mărunte, adevăruri întotdeauna incomode, dureroase, amare. Simpla trecere în revistă a replicilor memorabile din *Reconstituirea* vorbește de la sine, simpla lor înșiruire ne îngăduie să alcătuim foaia de temperatură a realității descrise de cineast, să înțelegem miezul unui întreg climat moral, social, politic: „Orice probleme s-ar ivi, dacă îi place procurorului...“; „Ședințele și șprițul, asta te formează“; „Drepți! Culcați! Asta este educație?“; „Ce-i dacă sunteți intelectuali, am mai citit și noi ceva!“; „Maimuțele nu au buletin“; „Atenție, tovarăși, e beat. Atenție, tovarăși, are un unchi în Mexic“. Facultate esențială a autorului, ironia izbucnește aprig în secvența lecției cazone de estetică. E pagina în care Pintilie, cu oroarea lui de pseudorealism, de academism, de „pilduitor“, supune deriziunii arta oficială, pagina în care dă intertextualității (aluzia la Shakespeare, sufocată de îndrumări jdanoviste) un accent sarcastic: „Sifonul. Ai spart sifonul, spargi sifonul. Numa' că, fii atent, auzi, mie să nu-mi imiți, adică să te faci. Îi spargi sifonul cu tot sufletul, da' nici să nu urli ca nebunu' aici, da' nici prea molatici să nu fiți. Mie să-mi faci ezact ca-n viață. N-ai făcut ca-n viață, mi-ai stricat pelicula. Să faceți așa cum spunem noi, c-aici sunt banii statului. Ăsta-i film educativ, are un rost, o să vină poporul la club să tragă concluzia, să vază unde duce alcoolul“. Propoziția-cheie de aici, rezumativă, cu bătaie lungă, decretează: „să faceți așa cum spunem noi“. *Reconstituirea* rămâne filmul unui cineast care a avut tăria morală și estetică să nu facă așa cum spuneau ei.

(„Noul Cinema“, nr. 4, 1991)

MEANDRE

Primele filme ale lui Mircea Săucan, între care *Casa noastră*, *Pagini de vitejie*, trădau o natură lirică. Mai târziu, *Când primăvara e fierbinte*, cu lirismul eruptiv și barochismul său plastic, arăta că cineastul are, neîndoios, vocația cinematografului poetic. *Meandre* îl evocă

pe Săucan din filmele mai vechi în valența poetică a scriiturii, în cultura bogată a expresiei vizuale, într-o anume extravaganță a ei și, dacă mă gândesc la eroii din *Când primăvara e fierbinte,* în preferința pentru un univers uman dramatic. De la filmele de început la cel de acum, singular în creația regizorului prin problematică și formulă, distanța străbătută este enormă.

Cred că trebuie subliniată mai întâi inserția într-o realitate complicată, agitată, a acestui film. Dacă am privi în grabă, am crede că eroii lui Săucan, doi arhitecți cândva prieteni, sunt despărțiți în primul rând de o rivalitate sentimentală. Opoziția fundamentală mi se pare însă opoziția modurilor în care personajele își gândesc împlinirea în viață și, fără îndoială, în denunțul arivismului, lașității, meschinăriei stă sensul polemic al filmului. Unul dintre eroi, Constantin, arhitect cu faimă și titlu universitar, e un carierist pașnic în aparență, dominat de dorința confortabilității sociale, în numele căreia a murdărit odinioară viața prietenului său. Petru, traumatizat de gestul abject, își realizează vocația cu un preț greu, traversează momente de criză, mereu credincios sie însuși și unei mari pasiuni pentru artă, unei integrități ce refuză compromisul.

Meandre e radiografia unor lumi lăuntrice zbuciumate. Reflexul dureros al unei experiențe profesionale neizbutite un timp se întâlnește la Petru cu ecoul unei drame intime, a sentimentelor. Eroul e mușcat de neliniști, s-a retras în sine ca într-o cochilie, trăiește clipe de dezabuzare violentă. Arhitectului nu îi rămâne decât să facă afișe publicitare și să viseze pe nisipul plajei, desenând aeroporturi fragile. Bărbatului, care trăiește cu amintirea vechii indecizii, care, lucid, are conștiința inutilității oricărui dialog cu femeia iubită, nu îi rămâne decît să geamă dintr-o trompetă de copil. Celălalt torturat e Anda. A ales greșit, și-a urâțit viața dintr-o lipsă de curaj, se simte vinovată față de sine. Drama este a neputinței realizării în dragoste, a unei oscilări între doi bărbați. Gelu, personaj care putea fi ușor un „raisonneur" didactic, e un al doilea ecran pe care se proiectează, puse ca într-o ecuație a propriei existențe, dramele celor maturi. Adolescentul are un aer copilăresc și păstrează în tot ce face gustul de joacă, e insolent, pune la cale glume proaste, e o fire inexplicabilă pentru cei în vârstă. Nota lui fundamentală e însă gravitatea, sensibilitatea dureroasă pe care i-o dau lipsa de tandrețe a celorlalți și revelația unor adevăruri crude. Adolescența lui are o luciditate tăioasă și o sete dramatică de certitudini, de puritate și franchețe.

În *Meandre*, eroii au traiectorii accidentate, participă la un joc complicat, neprevăzut, derutant, filmul împinge sub privirile noastre, violent, un conglomerat de relații umane care cheamă la reflecție. Săucan meditează asupra unui destin dramatic în confruntările cu contextul social, asupra aventurilor interioare ale unui intelectual și, într-un plan mai adânc, se sugerează o întreagă dialectică a realității, cu inevitabile conflicte, cu inevitabile meandre, cu răsturnări neașteptate. Autorul refuză îngroșările, unilateralizarea personajului: Constantin crede în justificările lui, Anda e victima propriei inerții și, în același timp, victima nehotărârii bărbatului. Petru judecă lucrurile care au trecut fără orbire, fără patimă, la sfârșit e îmbogățit de fapt cu o nouă experiență, desigur aspră, dar nu inutilă. Decantările interioare, clarificările la care eroul ajunge după lungi zbateri sunt rodul unei lucidități fertile și al rezistenței pe care o dau intransigența, pasiunea de durată; sunt, în același timp, ecoul existenței dinamice din jur. În răsucirile lui Petru nu se poate bănui nicio clipă criza încrederii în umanitate, în frumusețe, în dragoste, în valorile vieții. Altfel, resurecția ar fi fost cu neputință. Sensul ultim al meditației lui Săucan mi se pare stenic, reflecția se face din unghiul unei etici înalte și combative. Acest motiv secret al filmului pe care îl constituie responsabilitatea, motiv prezent în multe ipostaze, ca o temă cu variațiuni – responsabilitatea lui Constantin pentru drama prietenului, responsabilitatea Andei față de sine, responsabilitatea pe care o simte Gelu pentru faptele tatălui – ne amintesc că în lumea noastră suntem datori să răspundem nu numai pentru noi, ci și pentru ceilalți.

Cu *Meandre*, cinematograful nostru numără încă o experiență în sfera căutărilor de limbaj – una dintre cele mai îndrăznețe de până acum – și cred că e bine să încercăm formulele cele mai diverse. Săucan nu vrea să povestească o istorie, nu pune în pagină evenimente, ci e interesat de stările, de psihologia sinuoasă a eroilor, de jocul ei labil, de senzațiile personajelor. „Povestea" trebuie să fie articulată de către spectator din numai câteva elemente și acest lucru presupune scoaterea lui din obișnuința de a privi doar întâmplările, de a i se da totul de-a gata, presupune desigur o familiarizare cu acest soi de cinematograf bazat pe sincopări, pe alunecări de spațiu, pe translații temporale, un cinematograf care vorbește aluziv. Filmul e organizat după o tehnică modernă a fragmentării, a discontinuității, a alternării planurilor temporale și compoziția lui are o fluență, o libertate lirică. Polifonic, imaginea subiectivă se asociază cu cea obiectivă, amintirile se amestecă

haotic cu prezentul până la a transforma *Meandre* într-un subtil echivoc temporal. E remarcabilă orchestrarea ritmurilor vizuale și sonore: un ritm e vivace, plin de exuberanță copilăroasă, cel al jocurilor de pe plajă, altul – lent, târâitor, al amintirilor, dictat de subiectivitatea personajului: la serata din casa lui Constantin, invitații se mișcă haotic, mișcările lor sunt lichefiate parcă, gesturile – hieratice, femeia vorbește întotdeauna și cu un bărbat și cu celălalt, cu glas scăzut și intonație egală – un fel de melopee. Nu întâmplător, flash-back-urile se dezvoltă în planuri foarte lungi, adevărate perioade, iar cadența vie, fremătătoare, este cea care încheie, cu un acord energic, filmul.

Ambiția cea mai înaltă în *Meandre* este de a se pătrunde în universul interior al personajelor. Săucan mi se pare un analist al stărilor sufletești difuze, al discontinuităților lăuntrice, un cineast care deține, ca puțini alții la noi, știința subtextului. Stările latente ale eroilor se traduc printr-un joc aparent absurd al replicii, printr-o incoerență a limbajului – Petru amestecă propoziții diurne, albe, domestice, cu repetarea sarcastică a inscripțiilor de pe afișe, cu reproșurile amare sau ironice făcute femeii –, printr-o dezordine verbală care, brusc, paralizează, îngheață într-o tăcere deschisă unei infinități de sugestii (și trebuie să ascultăm cu atenție aceste tăceri felurite: tăcerea moale, tăcerea metalică, tăcerea stingheră, tăcerea amară a filmului). De altfel, decorul sonor – muzica lui Tiberiu Olah, zgomotele minuțios alese – are valoarea unui personaj al dramei. Gesturile eroilor au o mare elocință psihologică, unele devin emblematice, simbolice: mestecatul lui Petru exprimă o îndârjire aprigă, gesturile boxului figurează o sete surdă de revanșă (Pălădescu joacă surescitarea momentului prea îngroșat); în gestul cu care eroul suflă în trompetă răsună o neputință tristă ca, altădată, în gestul infantil și ciudat al eroului din *Primăvara fierbinte* care își ucide amintirile tăind copacii sub care s-a iubit; în metamorfoza gesturilor, în joaca mâinilor lui Gelu este înscrisă întreaga gravitate a personajului, după cum în obiceiul băiatului de a sta suspendat, de a se legăna (momentul de pe plajă e frumos mai ales prin durată) se ascunde sugestia unui balans sufletesc. E un limbaj de o rară expresivitate, slujit admirabil de imaginea lui Gheorghe Viorel Todan.

Simțul detaliului evocator se împerechează la Săucan cu gustul pentru expresia figurată. *Meandre* își densifică sensurile printr-o rețea inextricabilă de tropi. Iată ambianțele cu valoare metaforică – plaja pustie, doar cu câțiva dansatori fantomatici și un trompetist fellinian,

casa lui Constantin, goală, aproape fără mobile, rece, neprimitoare, camera lui Petru cu unghiuri ascuțite și colțuri întunecoase; iată simbolica obiectelor (mă gândesc la *Casa noastră*) – trompeta lui Petru care în final sună poetic ca o sirenă de vas, machete de vechi monumente, imagini ale imperisabilului, lângă care eroii vorbesc despre sensul existenței, patul de copil al adolescentului, mulajul enorm al unor mâini de truditor care există, ironie secretă, în casa lui Constantin; iată laitmotivele – al păsărilor, imagine a purității, al cailor, rapeluri ale memoriei; iată încadraturi în care, simbolic, eroii sunt despărțiți unul de altul; iată mișcări de aparat vertiginoase care rostogolesc, prăbușesc personajele dintr-o margine în alta a cadrului; iată – în întregul film – alternarea metaforică a mișcării cu imobilitatea. Desigur, nimeni nu va contesta expresivitatea limbajului figurat pe care îl practică, și îl practică de multe ori subtil, Mircea Săucan. Un exces există însă și, în câteva locuri, filmul e atins tocmai în concreteța imaginilor (care face dintr-un film un organism viu), în seva observației directe. Nu trebuie să i se ceară autorului, cum s-a făcut mai demult la *Când primăvara e fierbinte*, renunțarea la luxuriança expresiei metaforice, căci aici – ca și în predilecția pentru un lexic cinematografic rar – se poate observa nota lui originală, ci doar o vigilență mai mare în păstrarea echilibrului dintre datul concret și figurările simbolice.

Ca și decorul, ca și costumul, semn tinde să devină în filmul lui Săucan și actorul. Petru e Mihai Pălădescu, adică o siluetă fragilă și un chip brăzdat, cu asperități, cu linii dure, pe care umbrele îl sfredelesc și mai tare. Fizionomia lui Ernest Maftei – căruia i s-a găsit admirabilul detaliu al ochelarilor – exprimă o biografie socială. Ființa Margaretei Pogonat respiră feminitate și tristețe, o tristețe care există și în surâsuri. (Mă întreb de ce această bună actriță apare atât de rar în filmele noastre?). În expresia corporală a lui Dan Nuțu e o febrilitate care a convenit personajului. Fizionomiile figuranților din secvența seratei „se citesc“ imediat. Mi-am amintit propoziția lui Murnau: „actorul e limbaj“, mi-am amintit propoziția lui Balázs: „chiar prin alegerea actorului, regizorul face operă de poezie“.

Aș așeza *Meandre* alături de *Pădurea spânzuraților*, de *Duminică la ora 6*, de *Viața nu iartă*, pentru că ne descoperă un cineast în toată puterea cuvântului. Filmul e inegal, nu lipsit de cusururi, dar e un film care poartă cu evidență sigiliul unei personalități (cu toate că distilează influențele cele mai diverse, de la Resnais la Antonioni).

În *Meandre* se simte o înverșunare diabolică a autorului de a căuta, o nevoie de a respira prin fiecare por al filmului, se simte bucuria de a filma.

(„Cinema", nr. 10, 1967)

SĂUCAN LA CINEMATECA DIN IERUSALIM

Înviorând cu o pată de culoare peisajul stilistic încă tern al cinematografului românesc din 1957, *Casa de pe strada noastră* poate fi socotit un poem despre memoria obiectelor. Tiparul compozițional folosit de Săucan e, fără îndoială, ingenios: descrierea lucrurilor care mobilează rând pe rând, de-a lungul multor decenii, aceeași casă. Aceste constelații de obiecte, martore – fiecare dintre ele – ale celor mai diverse crâmpeie de existență omenească și, totodată, embleme ale unei întregi atmosfere, acest carusel al lor, aș spune, constituie temelia unei metafore de o neașteptată amplitudine. Prezența lucrurilor evocă traiectoriile destinelor individuale și punctează succesiunea vârstelor social-istorice; schițează un fel de compendiu al mentalităților și trasează o istorie sui-generis a gustului, cu oscilațiile lui între rafinament și kitsch; vorbește despre perpetua perindare a generațiilor și sugerează, într-un plan mai adânc, efemera plutire a omului pe apele eterne ale Timpului. Timbrul personal al cineastului se discerne lesne. Poezia secretă a vetustății impregnează filmul adeseori; lirismul își păstrează aproape în permanență tonusul (cu excepția secvenței finale, „ancorată în actualitate", cum se zicea pe atunci, o secvență convențională, dar ferită cu grijă de nota propagandistică); întocmai ca în *Meandre*, obiectul dobândește câteodată un pronunțat caracter simbolic (tăblița spartă a școlarului figurează urgia războiului, de pildă); registrul expresiv fundamental se îmbogățește cu fugare inflexiuni dramatice ori ironice; substanța „documentară" inițială trece prin retorte complicate pentru a deveni materia unui surprinzător eseu cinematografic. Cu *Casa de pe strada noastră*, Săucan își afirmă vocația de explorator, o vocație pe care nu o va trăda niciodată.

Căutarea noutății este tot atât de izbitoare, dacă nu chiar și mai izbitoare, în *Țărmul n-are sfârșit*, experimentul realizat în 1962, după *Când primăvara e fierbinte*.

În singularul, ambițiosul *Țărmul n-are sfârșit*, efortul de înnoire are drept țintă, înainte de orice, construcția epică. Regizorul destramă

brutal urzeala narațiunii tradiționale, dându-ne un tipic „film fără *story*“, în sincronie cu experiențele întreprinse de cinematograful mondial la începutul anilor ’60. Voit elementară, angrenând personaje creionate în fugă și în termeni net metaforici, „povestea“ (întâlnirea întâmplătoare dintre un băiat și o fată pe țărmul mării și scurta lor idilă) nu reprezintă decât pretextul unui poem – delicat ca o boare – al stărilor sufletești inefabile, nu alcătuiește decât o simplă ramă a reflecției pe teme filozofice. Săucan exaltă, aici, puterile demiurgice ale iubirii, ale jocului, ale dezlănțuirii radioase a imaginației: ele zămislesc lumea din nou, reinstituie puritatea primordială, așază totul sub semnul euforiei.

Inovatoare e, apoi, stilizarea energică, apăsată, la care apelează cineastul, o stilizare ingenuă cu bună știință. Cuprinși de voluptatea jocului, seduși de farmecul lui, eroii din *Țărmul n-are sfârșit* „se copilăresc“ mereu, fantazează necontenit. Avem în față un enorm lanț de detalii chemate să figureze candoarea afectelor și prospețimea trăirilor, în revărsarea lor spontană: cei doi îndrăgostiți imită zborul păsărilor; privesc răsăritul soarelui și însoțesc înălțarea astrului din mare cu gesturile ridicării unui drapel pe un catarg; sar coarda, o coardă aflată însă doar în închipuirea lor; pătrund în sala pustie a restaurantului și fantezia îi îmboldește să o populeze, să inventeze mici scene de viață. Cutezătoare, desigur, soluția expresivă încercată de Săucan nu este scutită de riscuri: căderea în decorativism, apariția efectului poetizant, devitalizarea procedeului prin ostentație. De cele mai multe ori, autorul reușește să le ocolească, ajutat în egală măsură de sensibilitatea cu care surprinde climatul aparte al universului adus pe ecran și de inteligența cu care exploatează resursele limbajului vizual.

Țărmul n-are sfârșit avansează și alte propuneri stilistice demne de reținut. Într-o însemnare din 1965, publicată în 1973, Victor Iliu remarca tehnica insolitului atât de dragă lui Săucan: „punând împreună elementele eterogene și obligându-le să intre în „combinație“, el obține „senzația ineditului“. Peisajul – valurile mării și nisipul plajei, orizontul infinit și cerul vast, brăzdat de stoluri de cocori, soarele și vântul – se transformă într-un adevărat personaj al filmului; poezia materiei, a cosmicului, se conjugă cu poezia imaterialului, degajată de gingășia sentimentelor, de grația și exuberanța ludică. Aleasă pentru capacitatea ei de metaforizare și de intensificare emoțională, repetitivitatea ni se relevă ca una dintre cheile esențiale ale poeticii

regizorului, cum o va dovedi, mai târziu, *Meandre*. Fiecare dintre aceste particularități stilistice ar merita o analiză amănunțită.

(„Noul Cinema", nr. 1, 1993)

MEMORIA TRANDAFIRULUI

Sergiu Nicolaescu e un neastâmpărat al căutărilor și efervescența trebuie salutată. Experimentele lui au recomandat întotdeauna un tehnician inventiv și dezinvolt. *Primăvara obișnuită* aducea, neașteptat, revelația unei sensibilități de poet, trădând disponibilități lirice, un ochi de pictor, rafinament caligrafic. *Memoria trandafirului* va trece dincolo de seducția coregrafică pentru a poposi în zona meditației despre frumos și urât, despre bine și rău. Antinomiile se încorporează întâi la nivelul mitului: secvențele de la început refac povestea din *Lacul lebedelor*, prilej, în același timp, de emoție în fața spectacolului lumii.

Florile închipuie ființele pământului, lebede, un fluture, un bondar care-și ia zborul. E frumusețea universului, văzut la o scară minusculă. Filmul devine apoi o reflecție încărcată de gravitate asupra păcii și războiului. Frunzele, petalele își ofilesc gingășia sub rafale de mitralieră, șenile de tancuri, discursuri belicoase. Viața însă va continua să existe, celebrată în profuzia corolelor care se deschid, frumosul rămâne o permanență. Poate nimic nu traduce mai viu acest sentiment al perenității decât imaginea care încheie filmul: lalelele, cu o abia perceptibilă respirație – somn lilial de îndrăgostiți. În câteva secvențe, antropomorfismul e într-adevăr subtil: tăcere, o floare pe sârma ghimpată ca într-o încercare de evadare, o rafală scurtă – agonie înceată și dureroasă; când umbra războiului invadează ecranul, floarea se pleacă asupra bobocului ocrotindu-l matern. Din păcate alte momente, cele mai multe, uită virtuțile sugestiei. Limbajul metaforic, gândit până la partitura culorii, devine agresiv, simbolul suferă câteodată de naivitate. Senzația finală e de elaborare facilă și grijulie.

Autorului nu i se contestă opțiunea pentru o asemenea modalitate, dar i se poate reproșa primitivismul unor rezolvări. Cu toate umbrele lui, filmul merită atenția cinefililor.

(„Contemporanul", nr.47, 1964)

Ultimul film după I. L. Caragiale pornește de la o schiță pe cât de dificilă sub raportul transcrierii cinematografice, pe atât de ispititoare. Autorii (scenariul: Mircea Ștefănescu, regia: Haralambie Boroș) reține din textul lui Caragiale câteva elemente, le modifică, renunță la altele, dezvoltă sugestii, totul în voința de a zămisli din nou, pe ecran, în alte tipare, lumea scriitorului. În film, cuconița, cochetă și onctuoasă, e gata să facă ochi dulci deopotrivă viitorului deputat și băcanului (interpretat cu un umor truculent de Dem Rădulescu); câteva notații acide fixează oportun atmosfera urbei în care perindarea la primărie provoacă ciclice schimbări de suprafață. Ambiția e de a oferi fabulei un context mai cărnos și, în același timp, de a concentra vitriolul. Satira vizează moravurile bâlciului politic de odinioară, caruselul partidelor „istorice", falsele lor intransigențe și opoziții. În piață, discursurile concurente se suprapun, egale în pălăvrăgeală demagogică, montajul vertiginos amestecă scăfârliile conservatoare cu cele liberale într-o defilare la fel de zgomotoasă, detaliul de costum insinuează și el, malițios, înrudirile. „Înfruntarea" clanurilor subliniază ridicolul, exprimată printr-o licitație burlescă a delicateselor atât de râvnite.

Preferința pentru dilatarea liniei și pasta groasă înscrie filmul într-o formulă stilistică pe care câteva încercări caragialești de până acum au experimentat-o. Caricatura își pune sigiliul încă din generic, când comentariul muzical, subtil, strecoară sugestii de flașnetă. Însoțite de trompete gălăgioase, personajele, ușor grotești, se mișcă cu o mecanică de marionetă (o stilizare mai decisă a jocului actoricesc ar fi rezolvat, poate, divergența lui cu convenția cadrului plastic), se instalează în poze statuare imortalizate de fotograful târgului, evoluează într-o lume a cartonului, cu o policromie violentă de iarmaroc. Decorul lui Bogos, inteligent stilizat, are pe alocuri scăpărarea ironică a desenelor lui Jiquidi, și câte un detaliu poate sancționa lapidar gustul fandosit al micului burghez: oglinda cu ramă barocă, alături de coarnele de cerb de pe perete.

Numai că invenția pe datele schiței se consumă câteodată la nivelul lucrurilor deja văzute, fără o lumină nouă, incomodată de secătuirea unei „găselnițe" ori de ostentația unei replici. Selecția nu vădește întotdeauna exigența cuvenită, așa că, pe alocuri, lestul gagurilor veștede și al gratuităților împiedică.

Schița are, sub tonul sec, o zeflemea mustoasă și, scrisă printre rânduri, o furie cu dinții strânși. Filmul reușește, chiar dacă nu până

la capăt, într-o operație spinoasă: șarja știe să capteze suculența batjocurii și indignarea pamfletarului. Caragiale, ale cărui efecte bufone, cu mari virtualități filmice, se ascund adesea infinitezimal, rămâne o sursă prețioasă pentru film și orice formulă care tinde la o fidelitate de spirit se dovedește legitimă.

(„Contemporanul", nr. 17, 1964)

BUNELE INTENȚII *(„MOFTURI 1900")*

Nu e nevoie de o introducere protocolară (despre meritele, recunoscute, ale lui Jean Georgescu) pentru a spune lucrurilor pe nume: fără invenție, fără nerv, fără culoare, filmul e simplu calc. (Știu, gestul ecranizării marelui scriitor e temerar, operația nu tocmai comodă, prestigiul imens al operei poate da trac ș.a.m.d.).

Fixate la nivelul unor similitudini de fabulație și limbaj, achizițiile caragialești ale *Mofturilor* au rămas superficiale, în pofida tuturor ambițiilor. Pe generic, chipurile eroilor se perindă lent și fantomatic – Lache, Mache, Tache, Sache – galerie apusă, încremenită într-o expresie revelatoare, țintuită sub o lupă satirică („muzeul Grévin"?). „Lumea lui Caragiale" ar constitui, în dorința realizatorului, „tema" filmului. Trebuia recreat un sector din universul marelui satiric, cu policromia tipurilor care îl populează, cu problematica adusă sub reflector, cu ambianțele lui caracteristice. Jean Georgescu a strâns mai toate firele în spațiul, fizic și moral, al berăriei. Personajele diverselor schițe se cunosc, se caută, se salută familiar, de aici vor pleca eroii din *C.F.R.* și călătorul din *Bubico*. Interferența evenimentelor, conectarea insolită a replicilor ar fi putut căpăta virtuți generalizatoare pentru a figura o întreagă ordine, dar autorul peliculei se mulțumește cu racorduri amuzante. Romulus Vulpescu are dreptate când vorbește de un epicentru factice. Din cauza topirii insuficiente, povestirile nu izbutesc să se articuleze, în ciuda coerenței de idei, într-o dramaturgie organică și solidă. Morfologia e, în ultimă instanță, aceea a unui film cu scheciuri, asamblat artificios și adesea formal, camuflat inabil ca un șiretlic descoperit. Reconstituind atmosfera, Georgescu a știut, e drept, să evite un păcat curent: excesul de pitoresc (vă mai amintiți bufonadele iscălite Naghi-Miheles, volanele rochiilor în care se împotmoleau sensurile și tăișurile?). Fidelitatea cadrului există, dar exterioară. Costumele, mobilele, recuzita pot fi 1900, lipsește însă

aerul particular, fizionomia foarte Caragiale a ambianței, a acestui Gambrinus forfotind de mușterii, a salonului unde domnișoara exersează la pian „Stella confidente".

Filmul poartă fără tăgadă sigiliul meșteșugului și experienței lui Georgescu. Tăietura de montaj scapără câteodată efectul bufon, metafora satirică: domnișoara romanțioasă gata să atace primele note și, ca o fină săgeată, zgomotul sec al roților. Apoi sunt câteva bune compoziții actoricești: Grigore Vasiliu-Birlic, mai economic ca de obicei, cu un umor suculent în încercările la care îl supun, prezente ori în contumacie, farmecele pline ale unei pasagere; Cella Dima, ascuțită; Mircea Crișan, clevetind candid sub pavăza „amiciției". Cu toate acestea...

(„Cinema", nr.3, 1965)

STEAUA FĂRĂ NUME

Cu *Steaua fără nume*, Henri Colpi pornise într-o expediție pasionantă. Primejdiile pe care le întâmpina transpoziția, aici poate mai mari decât cele obișnuite, puneau la grea încercare aptitudinea cineastului de a se mișca în spațiul unei alte sensibilități, într-un alt univers. Colpi s-a apropiat de piesa lui Sebastian cu respect, cu o atenție bine-venită, cu un soi de prudență sfioasă chiar. Lesne de înțeles, dacă ne gândim la timbrul particular al textului, la parfumul și frumusețile lui subterane. În ciuda cusururilor, filmul propune o lectură atentă a piesei, îi descifrează uneori cu exactitate și ascuțime sensurile principale.

Colpi a văzut în Miroiu mai ales un visător pur, mistuit de pasiunea pentru infinitul înstelat – tărâm simbolic al fericirii, loc al retragerii din fața existenței cotidiene. E bine prins acest dor stăruitor de astre, trădat până și în gesturile mărunte ale personajului, poezia suavă a reveriei, sensibilitatea la vis pe care o aduce eroul și pe care încearcă zadarnic să o recunoască în lumea din jur. E bine prins jocul între înfățișarea șterșă, comună, între aerul dezarmat, înduioșător, al personajului și marea lui febră interioară. Despre stelele negre ale lui Herschel, despre astrul pe care l-a descoperit, Miroiu vorbește cu o aprindere care o înspăimântă puțin pe Mona, ființă terestră, și care îi dă nu știu ce scânteie de halucinat. Patima cerului stăpânește, răvășitoare, lumea profesorului, structură candidă, incompatibilă cu trivialitatea celorlalți, singurătatea lui ascunsă printre cărți și planete.

Subtil gândită, relația personajului cu obiectul îl mărturisește pe Miroiu în ipostaze diverse. Cartea de astronomie mult râvnită devine în film aproape un semn simbolic, un fel de emblemă a eroului, figurează o întreagă diagramă a stărilor sufletești. În gară, Miroiu o așteaptă cu febrilitatea omului ce și-o dorise de ani întregi, o primește transfigurat de emoție, o ține în mâini cu infinită tandrețe și gingășie, o răsfoiește nerăbdător, temându-se, sperând din nou, bucurându-se, o cercetează vreme îndelungată (e o fină intuiție în suita fondu-urilor care încetinesc parcă alunecarea timpului). Apărându-și cartea, în fața domnișoarei Cucu, de ochii străini și indiscreți ai târgului, Miroiu își apără de fapt insula pură a aspirațiilor intime, refuzul de a ceda mediocrității, dreptul la căutare spirituală. Pentru o clipă, Mona aduce în existența profesorului speranța amețitoare a împlinirii. În gară, Miroiu e fascinat într-atât de ivirea femeii, încât uită de hărțile lui cerești. Mai târziu, gestul hieratic cu care îi întinde cartea, gest de îndrăgostit, are o poezie delicată și sensuri latente – Mona poate intra într-un univers până acum închis altora. Când pleacă, femeia găsește un gest de despărțire dureros și tulburător: mângâie încet cartea. Drama lui Miroiu, de o tristețe amară și cenzurată, capătă însă în filmul lui Colpi estompări. Momentele dinspre sfârșit, încărcate cu pauze (prea apăsate), cu un ritm lent (de fapt lungimi), cu intrările și ieșirile personajelor ca în scenă, cu o tensiune inconstantă, nu pot comunica durerea adâncă a eroului. Ar fi fost, poate, de ajuns discreția și puterea de sugestie a ultimelor imagini, când Miroiu, mineralizat parcă, privește colbul ridicat de mașină pe drum risipindu-se tragic ca un miraj.

Jocul erorilor și justeței acestui film se observă în desenul celorlalte personaje. Cu o înfățișare mai degrabă de copist din Gogol decât de boem, cum zice dramaturgul, Udrea duce cu sine aceeași povară a imposibilității realizării. Se părea că, o clipă, autorii au fost sensibili la poezia gravă pe care o are profesorul de muzică, însă, brusc, personajul e supus deriziunii, descalificării, dezvăluie subit o crasă mediocritate când începe să povestească, încântat, excitat, despre „îngerul blond Dolores del Rio"... Udrea poate fi ridicol, jalnic nicidecum. Necunoscuta din gară, rătăcită din altă lume, trebuia să fie un „animal de lux", și chiar este, capricios, cochet, cu gesturi în care s-a întipărit dezabuzarea, obișnuit să poruncească și să fie ascultat. Necunoscuta trebuia să devină Mona. Miracolul, pentru noi, nu se întâmplă. Episodul-cheie se consumă fără fior, fără fascinația unei clipe unice, convențional, foarte convențional, în mijlocul unei

grădini cu vegetație luxuriantă și dulce clar de lună. Doar melodia simplă a lui Georges Delerue are lirismul cuvenit. Colpi a încercat să figureze printr-un dans starea lăuntrică a eroinei: dimineața, după noaptea de dragoste, Mona contemplă pomii proaspeți și albi de soare ai grădinii, își moaie voluptuos piciorul în apa fântânii, se leagănă cu o lentoare (care se dorește) senzuală, apoi își mișcă părul frenetic. Putea fi un pasaj de mare frumusețe. Poezia la care aspira să ajungă secvența e contrafăcută, impresia e de artificios, grația actriței apare trudnică. Mi-am amintit acea pagină antologică din *Aventura*, coregrafia lilială a Claudiei într-o cameră de hotel sordid.

Atent la sugestiile textului, dezvoltându-le, Colpi a izbutit câteva bune momente de atmosferă. Orășelul lui Miroiu are o existență încremenită, inertă, compusă din bârfe în piața publică, lângă monument, unde se salută reverențios notabilitățile (femeile pălăvrăgind sunt montate ironic alături de soborul gâștelor din gară), din indiscreții nenumărate și unanime, din metamorfoze bufone ale știrilor, din descinderi agresive în miez de noapte ale apărătoarelor moralei, din veghe neobosită în dosul ferestrelor, la gară și la intrarea cinematografului comunal, locurile de dezmăț. Străzile sunt moarte, trecătorii puțini, timpul se scurge monoton. Trecerea trenurilor dinspre Sinaia, cartea costisitoare pe care și-o procură un profesor de la liceu, semnarea unui cec, silueta unei femei necunoscute și elegante apărută dimineața în cerdacul unei case, toate produc uluială și capătă proporțiile unui adevărat eveniment cosmic. Mai puțin sufocantă și mai puțin dureroasă decât ar fi trebuit să fie, urbea trăiește în fața semnelor primite din afară un soi de nostalgie. La trecerea fulgerătoare a automotorului, oamenii privesc avizi, surescitați, fascinați de geamurile lui care rămân oarbe și indiferente. O umbră de tristețe, tipică literaturii lui Sebastian, se lasă peste această lume cenușie.

Ar mai fi de spus că *Steaua fără nume* suferă de teatralism, păcat evident. Păstrându-se aproape întocmai construcția subiectului, compoziția, se recunoaște în film tehnica autorului de teatru (și Sebastian își cunoștea meșteșugul ca puțini alții), se simt distinct scenele piesei, tiparele lor rigide care împiedică fluxul narației cinematografice. Lăsând dialogurile neatinse, cu puține excepții, Mirodan și Colpi au uitat că pe ecran teatralitatea lor poate fi uneori stingheritoare. Unii actori aduc în film, nepotrivit, deprinderi și ticuri de pe scenă. (Dacă Rich, un actor care știe să joace cu finețe nuanțele, ne înfățișează un Miroiu sensibil și plin de farmec, dacă Marina Vlady are frumusețea și

distincția Monei, dacă Eugenia Popovici face o compoziție interesantă, cu un frumos moment de tristețe la sfârșit, iar Cristea Avram, neavând totuși datele rolului, una corectă, în schimb Vasiliu-Birlic și Marcel Anghelescu vorbesc, se mișcă teatral, pedalează pe replică, îngroașă poanta.) Acțiunea filmului se desfășoară mai tot timpul în două ambianțe – gara și casa lui Miroiu, casa cu încăperi multe și confortabile, cu un fel de grădină exotică cu havuz, imaginată de Oroveanu – și rareori se încearcă eliberarea spațiului de sub convențiile scenei: ulița pe care locuiește profesorul, străzile Sinaiei pe care aleargă mașina lui Grig par lipite, formale, pentru că nu joacă îndeajuns. Sigur, nu se poate reproșa realizatorului puținătatea ambianțelor. Bresson și-a claustrat aparatul între patru pereți, însă decupajul din *Un condamnat la moarte a evadat* atingea o artă supremă. Surprinzător, la Colpi expresia cinematografică e de data aceasta inegală, când ternă, atonă, inaptă să șteargă amintirea piesei (și de aici provine senzația de amorf pe care o lasă filmul în câteva rânduri), când densă și revelatoare. Există în film, din acest punct de vedere, episoade remarcabile și dau un singur exemplu: mersul nocturn prin târg al celor doi eroi. Piața pustie cu pata lăptoasă a felinarului, cu pavajul lucind, stins și misterios, ca în imaginile lui Carné, zgomotele domestice ale nopții, un scâncet de copil, lătratul unui câine, pașii despovărați parcă de legile gravitației, care sparg o liniște patriarhală, silueta luminiscentă a Monei în întuneric rămân fixate în memorie într-un pasaj de mare puritate lirică.

Dacă piesa lui Sebastian își aștepta cineastul, aștepta, sunt încredințat, unul de finețea și sensibilitatea lui Colpi. Colpi arătase în *O atât de îndelungată absență* un simț ascuțit al analizei psihologice, o înclinație spre lirism, o artă rafinată a subtextului, care puneau destinul ecranizării sub o zodie fericită. Sunt, în *Steaua fără nume*, câteva intuiri acute ale eroilor, ale atmosferei, sunt momente în care putem deslușì semnătura lui Colpi. Inegalitățile, însă, își spun cuvântul. Însoțind deconcertant lucrurile bune cu cele neizbutite, schimbând pe neașteptate subtilitatea cu platitudinea, filmul ne dă melancolia așteptărilor împlinite numai pe jumătate.

(„Cinema“ nr. 9, 1966)

DINCOLO DE BARIERĂ

Propunându-și să fie o adaptare liberă după *Domnișoara Nastasia*, *Dincolo de barieră* al lui Francisc Munteanu deformează textul de la

care pornește cu o brutalitate rar întâlnită. Strădaniile cineastului de a restitui piesa lui Zamfirescu într-o viziune proprie rămân infructuoase, sfârșindu-se în fapt cu simplificarea și devitalizarea lumii din paginile scriitorului. Modificările pe care le-a operat, numeroase și de esență, nu fac altceva decât să mineze coerența și complexitatea psihologiilor, să preschimbe caractere puternice în contururi debile, să dea iz de „melo" dramelor eroilor, să sterilizeze poezia replicii. Dacă autorul ar ajunge la rezultatele dorite, dacă ceea ce pune în loc s-ar dovedi viabil, trimiterea la textul care a sugerat pelicula ar fi superfluă.

Lui Francisc Munteanu, Nastasia, cu zbaterea ei obstinată de eliberare din trivialitate și sordid, cu neîmplinirea tragică a năzuințelor ei pure, voluntara, apriga, pătimașa Nastasia i s-a părut probabil mai puțin interesantă. Accentul a fost deplasat pe Vulpașin, personaj complicat și logic la Zamfirescu, amestec de brută și înger, cum mărturisea dramaturgul, a cărui dramă e inseparabilă de cea a fetei. Cei doi eroi devin în *Dincolo de barieră* cu totul inconsistenți. Asistăm la o analiză grăbită a unor psihologii sumare. Nastasia ecranizată, banală și cam mălăiață, nu are nimic din combustia mistuitoare a sentimentelor eroinei lui Zamfirescu și nici din policromia stărilor ei lăuntrice. Câteva uși trântite în nasul insistentului Vulpașin, fade dialoguri cu Luca, „dramatica" încăierare cu buloane de la barieră nu recompun în niciun chip un portret. Cum să ne convingă regizorul de forța morală a personajului său, de energia lui, când, în înfruntarea cu Paraschiva, rugămintea Nastasiei apare nevolnică, fără scrâșnirea, durerea și sila replicii din piesă, iar combativitatea fetei se traduce printr-o luptă cu șuruburi de un enorm comic involuntar? Imobilitatea „ca la fotograf" pe care o are Nastasia în momentul revenirii în Popa Nan nu poate figura mari seisme sufletești. Peste întregul joc al răzbunării, minuțios plănuită, se trece fugitiv. Vulpașin e metamorfozat într-un personaj de duzină (cum bine s-a spus), o ființă primară dezlănțuită, un instinctual zgomotos căruia i se aplică câteodată înduioșătoare gesturi literare: își sărută victima și-i cere iertare. Motivările profunde ale pendulării între abject și nobil lipsesc. Nesiguranța personajului e a realizatorului. În final, se imaginează pentru Vulpașin o reacție jalnică, dizolvându-se astfel adevăratul dramatism al situației: în fața cadavrului fetei, eroul bâiguie înfricoșat „nu eu am omorât-o". Unde e cumplita prăbușire interioară a eroului? În dezvinovățirea meschină și spaima de rigorile legii? Fals ca adevăr psihologic mi se pare momentul ulterior uciderii lui Luca. Dacă scenaristul-regizor

a vrut ca Vulpașin să se adăpostească după făptuirea crimei (care îl tulbură) la Paraschiva, fie și asta, dar atunci erotismul nu mai poate fi placid, ci exasperat, animalic. Ambițiile viziunii regizorale se exersează apoi asupra Paraschivei (pusă pe rememorări lirice, improvizată la sfârșit în acuzatoare, îmbrăcată modern și prea elegant pentru o „domnișoară" de periferie), asupra lui Sorcovă (care trăiește doar sentimentul groazei de sanguinarul Vulpașin) ș.a.m.d.

O mare lipsă de autenticitate stăpânește filmul. Neverosimilul reacțiilor se conjugă cu vizibila confecționare a atmosferei, cu sărăcia notațiilor. Se simte lesne, aproape peste tot, mâna care a aranjat mizeria ulițelor noroioase, bătute de câini și cai costelivi, curțile, interioarele. În cârciumă, unde viața mahalalei trebuia să forfotească, aparițiile episodice sunt decolorate, gesturile stereotipe, nu există o fizionomie memorabilă, dialogul celor doi cerșetori nu are tragismul cuvenit, e pitoresc și atâta tot, Paraschiva prinde paharul cu o dexteritate de cowboy, nepotrivită aici; la intrarea lui Vulpașin, lumpenii de operetă care îl umilesc pe bătrân se sperie, se sperie tare, ca nu cumva să nu observăm. Personajele filmului vorbesc nestânjenit cu replici linse și grijuliu periate, nepotrivite cu condiția lor, de parcă n-ar avea habar de lexicul mustos și țipător al mahalalei. Câteva pasaje simulează poezia. Într-o seară de dragoste, inundați de muzica dulceagă a lui George Grigoriu, Nastasia și Luca devin lirici cu fraze apoase, livrești și convenționale („Răule, așa mă săruți tu pe mine?"); interpreta joacă efuziunile stângaci, fără pic de fior, afectează permanent candoarea și se alintă fără grație, Silviu Stănculescu îi servește alb replica. Momentul vizitei în casa din Popa Nan, când personajele își vor depăna visurile (la fereastră) și ziua va fi însorită (metaforic), e la fel de contrafăcut și searbăd. După moartea lui Luca, Nastasia va reveni îndurerată aici, aparatul plimbându-și din nou privirea inertă pe ziduri, pe ferestre, strecurându-se pe sub rufele întinse în curte, ca să constatăm un poncif regizoral în locul tensiunii lirice a rememorării.

Fiind vorba de o dramă în lumea periferiei, regizorul și-a dorit filmul dur și violent. Reacțiile eroilor săi, firi vijelioase, vor să ajungă la paroxism, jocul actorilor ține să treacă drept patetic, montajul își propune să provoace șocuri (îmbrățișarea lui Vulpașin și a Paraschivei e racordată cu țipătul Nastasiei), contrastele încearcă să fie dramatice în cel mai înalt grad (veselia explozivă a nunții în contrapunct cu starea dinaintea morții fetei). Pasiunile eroilor nu ard însă, intensitatea trăirilor e mimată, se confundă mereu tensiunea interioară cu agitația

nestăpânită a corpului, a membrelor. Vulpașin gesticulează crispat, strânge din maxilare, își trece mâinile pe față și prin păr, aruncă veșnic priviri crâncene, răstește replicile, țipă crunt. (Dichiseanu nu e, din păcate, nici Anthony Quinn, nici Marlon Brando al lui Kazan – interpretarea actorului aduce mai tot timpul o frenezie pur exterioară și efecte de Dostoievski prost înțeles. Vina pentru emfaza teatrală o împarte, nu încap niciun fel de îndoieli, cu regizorul.) Contrastul din secvența nunții nu poate deveni dramatic și emoționa odată ce realizatorul nu descoperă o clipă subtextul tragic al dansului fetei, al surâsurilor jucate, veselia de fapt prefăcută și tristă, clocotul din interiorul Nastasiei. (Modestia extremă a resurselor actoricești ale Ancăi-Irina Ionescu ieșise la iveală cu mult timp înainte, încă de la pălmuirea nefericitului Vulpașin.) Uciderea lui Luca, petrecută în glod și străjuită de singurătatea nepăsătoare a stivelor de lemne, putea fi sordidă și atroce – patetismul rămâne însă la suprafață, Vulpașin joacă umflat, fără spontaneitate, fără temperatură, și nu credem în clipa lui de impulsivitate oarbă și nu ne cutremură vorbele pe care le rostește și nu simțim disperarea sau căința. Hotărât, vâna tragică lipsește filmului. Ceea ce vedem în *Dincolo de barieră* e o dramoletă oarecare.

De la *Soldați fără uniformă* la *Patru pași*, Francisc Munteanu arătase, în pofida inegalităților existente în cele patru filme, o profesionalizare crescândă. Neașteptat, *Dincolo de barieră* înșiră greșeli după greșeli, mari și mărunte. Unele le-am pomenit înainte. Se mai pot adăuga imperfecțiunile tehnice, eclerajul lipsit de finețe, exagerările în costumație și machiaj, inadvertențele de logică (Vulpașin a intrat pesemne în mitologia periferiei dacă după anii petrecuți în ocnă, vreo 20–30, se reîntoarce nebun în mahala, fiind recunoscut și sancționat cu pietre de țâncii de pe uliță!), simbolica demonetizată, mânuită greoi (oglinzile, orbul – impasibil ca destinul în filmele expresioniste – crăpătura zidului, alternanța metaforică de alb și negru). Mai gravă mi se pare însă lipsa de adevăr omenesc în aproape tot ce se face și se spune pe ecran timp de o oră și jumătate, impresia de fabricație care copleșește (și, dacă ținem să ne raportăm la piesa lui Zamfirescu, denaturarea ei). Francisc Munteanu e autorul unui film cu merite reale, bine primit de critică – *La patru pași de infinit*. *Dincolo de barieră* înseamnă cel puțin patru pași înapoi.

(„Cinema“, nr.11, 1965)

PECETEA STILULUI

Alcătuind zona cea mai întinsă a operei lui Slavomir Popovici, filmele despre artă și documentarele etnografice sunt în egală măsură rodul inteligenței critice și al instinctului poetic. La temelia lor stă o investigație minuțioasă, o exemplară familiarizare cu subiectul; în filigranul lor se întrevede o erudiție niciodată arhivistică, niciodată fastidioasă; limbajul lor, stăpânit uneori de febrilitate și de exuberanță asociativă, alteori – cel mai adesea – de o simplitate și de o transparență clasice, vădește mereu capacitatea cineastului de a găsi drumul spre intimitatea lucrurilor.

Cu filmele lui Popovici, documentarul nostru despre artă înregistrează o experiență dintre cele mai prețioase, simptomatică pentru eforturile lui – întreprinse mai energic în anii '60–'70 – de a se îndepărta de ilustrativism ori de simpla glosă. *Io, Ștefan voievod ctitor* și *Cuvânt de învățătură* compun un triptic consacrat comorilor artei medievale românești, o trilogie înscrisă într-o formulă eseistică austeră. Din aceeași familie stilistică, *Despina Doamna și Floarea lui Toma* pune în paralel tablourile votive în care sunt figurate Despina, soția lui Neagoe Basarab, și Floarea, soața păstorului-ctitor din Ciunget; aș zice că regizorul împărtășește ipoteza lui Iorga, formulată într-un eseu din 1926: „Arta populară și arta istorică a românilor nu alcătuiesc două domenii deosebite, fiecare cu obârșia și cu concepția sa proprie". Aflat la granița atât de mobilă dintre documentarul despre artă și cel etnografic, *Trei neamuri* explorează lumea picturii țărănești din veacul trecut și universul, nu mai puțin fascinant, al obiectelor păstrate în bătrânești case de ciobani olteni; ca de obicei, rigoarea cercetării, lipsită de pedanterie, e dublată de lirismul evocării.

Toate aceste filme, deopotrivă stricte și suple în demersul analitic, esențializate fără a deveni schematice, ferite de orice alunecare în pitorescul de album turistic, arată preocuparea lui Popovici de a interpreta **cinematografic** argumentul figurativ. Cineastul își atinge țelul aplicând strategii stilistice pe cât de simple, pe atât de eficiente. *Io, Ștefan voievod ctitor* și *Soarele negru* folosesc savant eclerajul: aici, lumina, proiectată pe neașteptate, violent, sau plimbată blând peste detaliile mobilierului, ale picturilor murale, ale broderiilor cu fir de aur și de argint, insuflă o viață magică obiectelor. Rafinamentul imaginilor din *Soarele negru*, un adevărat recviem vizual, se datorează trucajului corelat cu efectele de iluminare: Popovici și Segal

îl întrebuințează pentru a concentra atenția spectatorului asupra amănuntului dramatic, pentru a sugera hieratismul scenelor biblice, pentru a spori vraja plastică a operei, restituind prețiozitatea materiei filmate. Într-o secvență din *Pictura votivă brâncovenească*, un lent travelling înainte ne descoperă policandrul și altarul de la Horezu, amândouă la fel de somptuoase: mișcarea de aparat dobândește o gravitate de ceremonial. *Cuvânt de învățătură* exploatează masiv jocul corespondențelor: figurile retorice întâlnite în *Didahiile* lui Antim Ivireanul, de la „dobitoacele sirepe" la „jugul păgânesc", sunt reperate în patrimoniul imagistic al monumentelor de artă religioasă din epocă.

Nu mai puțin, voința de a abandona decorativismul și de a rupe cu tonul expozeului didacticist se regăsește și în cele mai bune documentare pur etnografice ale regizorului. Popovici izbutește să reveleze conexiunile existente între cele mai diverse expresii ale artei populare, unitatea lor profundă, coerența lor secretă, bizuite pe perenitatea tradițiilor noastre spirituale. Filmele incluse în seria *Semne* ne conduc într-o vastă și fabuloasă geografie a simbolurilor iconografice, a imaginilor arhetipale: răsărite din adâncurile istoriei, metamorfozându-se uneori surprinzător, identificate în ornamentica iilor și a covoarelor, a colacilor și a carelor mortuare, a strâchinilor și a ulcioarelor, a porților și a tiparelor de caș, reprezentările soarelui și ale pământului, ale șarpelui și ale păsării, ale bradului, ale valului, ale ființei omenești sunt descifrate ca un fel de limbaj al comunicării țăranului cu cosmicul și, peste timp, cu semenii.

Unele filme își asumă riscul (sau au curajul) de a fi descriptive. *Holde* inventariază emblemele fecundității – grâul, colacul – prezente în câteva străvechi obiceiuri agrare: „Plugușorul", „Plugarul" și „Cununa". Explorând o arie etnografică întinsă, din Gorj și până în ținutul Năsăudului, din Bucovina și până în Oaș, *Bun ca ziua* și *Semne*, documentarul realizat în 1979 ca piesă a ciclului omonim, sunt croite după același tipar compozițional: prezența unui obiect cu valoare de semn, colacul, în obiceiurile celebrând nașterea, în datinile de nuntă și în ritualurile funerare. Dincolo de asemănările de structură, dincolo de știința cu care disimulează natura didactică a acesteia, *Bun ca ziua* și *Semne* degajă o poezie particulară, rareori atinsă de documentarul nostru etnografic. Imaginea colacilor cu lumânări aprinse plutind pe apa râului, în melancolicul peisaj de primăvara aspră, înghețată (*Bun ca ziua*), imaginea frământării aluatului de mâinile trudite ale femeii sau imaginile animalelor din

ogradă înfruptându-se din colacii pentru praznic (*Semne*) se întipăresc puternic în memorie. Alte filme recurg sporadic la tehnicile expresive încercate de Popovici încă în documentarele lui de început, cele sociale, cum sunt *Drumurile Crișanei* și *Uzina*. Cele trei „părți" din *Hora* ne îngăduie să comparăm variantele aceluiași dans în Muntenia, Moldova și Transilvania. În câteva secvențe, *Semnul bradului* propune o construcție contrapunctică, cu bruște alternanțe între jalea înmormântării și veselia nunții. *Letopisețul lui Hrib* amintește însă net de bogăția stilistică și de impetuozitatea experimentală de altădată.

Letopisețul lui Hrib ocupă un loc privilegiat în opera cineastului: aici se produce deplasarea de la etnografic la antropologic și sociologic. Avem în față un enorm colaj, capabil să fixeze o ipostază încântătoare a creativității populare, un mozaic atrăgător prin policromie, un film seducător prin suculență și dezinvoltură, prin amestecul de gravitate și umor. Într-un limbaj cu turnuri arhaice, uneori aforistic, pigmentat de regionalisme și presărat, ironic, cu stereotipurile limbii de lemn, Hrib scrie jurnalul existenței cotidiene din Arbore și de aiurea. Popovici rescrie în termeni audiovizuali părerea despre lume – mica lume a satului natal, dar și lumea cea mare, planeta – a țăranului-cronicar. Încercarea e servită admirabil de jocul surprinzător al asocierilor de montaj, unele arborescente, așa cum sunt toate acele structuri născute din juxtapunerea imaginilor imediate, filmate pe viu la Arbore, cu imaginile frescelor pictate – acum câteva secole – de Dragoș Coman ori cu fragmentele extrase din jurnalele cinematografice (de peste hotare) consacrate celor mai fierbinți evenimente. Ca și *Uzina*, filmul deschis de insertul sonor: „Idei cinematografice legate de una dintre cele mai mari uzine ale țării", *Letopisețul lui Hrib*, plin de ingenioase „idei cinematografice", mi se pare un triumf al scrisului eseistic, cu libertatea lui de mișcare, cu volutele lui neprevăzute.

Pentru Slavomir Popovici, documentarul despre artă și cel etnografic înseamnă un mod de a articula un discurs personal. Când apelează la referința culturală, filmele regizorului o fac cu simțul sigur al eficacității ei sugestive: comentariul din *Despina Doamna și Floarea lui Toma* culege crâmpeie din *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, cel din *450 de ani de la târnosirea bisericii mănăstirii Curtea de Argeș* folosește același izvor, precum și însemnările de călătorie ale lui Paul de Alep; în *Io, Ștefan voievod ctitor* răsună limba înmiresmată a lui Ureche și a lui Neculce, iar textul auzit în *Cuvânt de învățătură* este un colaj din *Didahii*; în *Trei*

neamuri e citată metafora blagiană a „marii treceri"; *Chipuri și icoane*, titlul unei suite de documentare rămasă din păcate neîncheiată, ne trimite la Iorga. Când aleg nu „scriitura invizibilă", ci efectul stilistic „la vedere", filmele cineastului pun în lumină o serie întreagă de procedee favorite: colajul, în plan imagistic și/sau verbal (practicat cu brio în *Letopisețul lui Hrib*, el re-creează aici universul intelectual, moral și afectiv al unui erou atașant prin nepotolita lui curiozitate pentru viață); asemănarea și contrastul, omogenitatea și eterogenitatea elementelor compoziționale (cupluri de opoziții întâlnite extrem de des); stabilirea unor neașteptate punți peste timp (*Despina Doamna și Floarea lui Toma* face un salt din veacul al șaisprezecelea în secolul trecut, iar *Oprește-te, trecătorule* alătură inscripțiile funerare romane din Dacia și epitafurile din cimitirul de la Săpânța); divizarea poematică a operei în „cântări" (*Soarele negru* și *Despina Doamna*...); organizarea insolită a coloanei sonore (în *Soarele negru* găsim un soi de psalmodiere a comentariului, muzică de Anatol Vieru și piese corale cu inflexiuni de jelanie; în *Oprește-te, trecătorule* rostirea epitafurilor se împletește cu vocalize stranii). Când se întorc, frecvent, la aceleași teme și motive, filmele lui Popovici își reafirmă coerența nu numai datorită acestei obsesive reiterări, ci și datorită accentului reflexiv și notei poetice pe care le capătă tratarea lor. Incursiunile în universul operei de artă, al umilelor obiecte casnice ori al cutumelor ancestrale slujesc în permanență lirismul filozofic pe care îl respiră descrierea marelui ciclu existențial („sfârșitul și reînceperea", cum se spune în *Trei neamuri*), înfățișarea comuniunii omului cu natura, evocarea veșnicei succesiuni a generațiilor și a necontenitei perindări a anotimpurilor: nașterea, căsătoria, moartea, scurgerea timpului devin nucleele fundamentale ale unui cinematograf aflat nu o dată sub zodia purității lirice. Între documentariștii noștri, Popovici rămâne cineastul „temelor eterne".

(„Noul Cinema", nr. 4, 1995)

DEBUTURI

Am văzut, la Cinematecă, câteva dintre filmele studenților regizori și operatori de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, realizate în ultimii ani, din 1966 încoace. Nu mai trebuie să spun cât de bine–venită mi se pare această inițiativă care, punând capăt izolării

producției studențești de privirile publicului larg, prilejuiește, cu un ceas mai devreme, contactul vital al viitorului cineast cu spectatorul pentru care învață să facă filme. Nu mai spun că o asemenea inițiativă, stimulatoare pentru toți, trebuie să fie continuată cât mai curând.

Cele mai multe dintre aceste 9 filme de școală pe care le-am văzut nu sunt simple exerciții de digitație – iată prima constatare îmbucurătoare. Autorii lor posedă, încă de pe acum, o excelentă tehnicitate (evidentă mai ales în montaj și dirijarea actorilor, profesioniști și neprofesioniști), au mai toți un simț plastic remarcabil (contribuția tinerilor operatori este esențială și merită numai laude), dovedesc bune cunoștințe de dramaturgie. Lucrul cel mai prețios mi se pare însă capacitatea lor de a se exprima cinematografic, de a intui mijloacele filmului și de a le ocoli pe cele ale literaturii sau teatrului; au învățat să scrie cu aparatul, și nu mă refer doar la deprinderea solidă a profesiunii, ci îndeosebi la prefigurarea – timidă la unii, mai puternică la alții – a unei mărci stilistice. Filmele prezentate ne relevă existența, în germene, a unor individualități distincte care se vor împlini, desigur, în cadrul producției din studiou. (Promisiunile pe care le reprezintă acești tineri cineaști vor fi irosite, ca altădată, prin întârzierea vlăguitoare a debutului, prin inactivitate prelungită?).

Am văzut două filme din anii de studenție, aparținând lui Radu Gabrea și Mircea Moldovan, regizori impuși astăzi prin lungmetrajele realizate la studioul „București" sau la televiziune. Amândouă denotă o exactă înțelegere a raportărilor la literatură, făcute într-un spirit de independență, fără înfeudare față de litera ei, amândouă sunt lucrate cu parcimonie de mijloace. *Ușa* relevă mai ales gustul plastic sigur al lui Gabrea. *Jocul oamenilor mari* – simțul arhitectonic al lui Moldovan.

Înclinația fundamentală a lui Carol Corfanta e dilatarea grotescă. *Divorț românesc* apare ca o parodie a dramoletei sentimentale din vechiul cinematograf mut, realizată cu tehnicile comediei burlești, ingenioasă și săltăreață, de o vervă grosolană, dar niciodată trivială. *Manechinul și fata* al lui Costin Azimioară e un eseu care are ambiția să schițeze portretul generației tinere, să reflecteze la experiențele ei difuze și contradictorii, tutelate de mirajul succesului social, de spectrul idolatrizării falselor valori, pândite de pericolul mortificării. Violență expresivă, puternic temperament vizual, nerv, alături de o anume prolixitate.

Lucrurile ne prezintă un tânăr operator-regizor cu vocația lirismului. Memoria obiectelor – iată tema secretă a filmului realizat de

Nicolae Mărgineanu, cu o vie sensibilitate la poezia domesticului, cu un simț figurativ rafinat, cu o virtuozitate tehnică trufașă.

Cercul, densă și lapidară parabolă, anunță în Mircea Veroiu un cineast înzestrat în egală măsură pentru filmul de suspans, cu simț ritmic infailibil, ca și pentru filmul de atmosferă. Scriitură elegantă și severă, putere de invenție plastică.

Viața în roz al lui Dan Pița mi se pare filmul cel mai împlinit dintre toate cele care au fost prezentate, o veritabilă probă de maturitate creatoare. Regizorul are un simț ascuțit al detaliului de viață (o remarcabilă educație realistă, aș zice), rigoare și puritate în expresie, măsură, calități pe care le socotesc extrem de prețioase. *Viața în roz* merită să fie proiectat, cred, și într-un circuit mai larg, comercial.

(„Cinema", nr. 7, 1971)

O EXPERIENȚĂ SINGULARĂ: *„APA CA UN BIVOL NEGRU"*

Filmat pe viu, în tensiunea ascuțită a momentului, sub impulsul senzațiilor, impresiilor imediate, încă nedecantate, filmul acesta e dictat de realitate, aș zice, și scris cu un condei grav și calm, care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecției, documentul crud cu vibrația lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoția copleșitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea. *Apa ca un bivol negru* mi se pare o experiență singulară în contextul cinematografului nostru de până acum, și o experiență rodnică – încercarea de a transcrie o realitate găsită, încercarea de a restitui aparatului de filmat o demnitate fundamentală – cea a mărturiei. Și, nu mai puțin, acest film, izvorât din sensibilitatea autorilor lui la o tragedie colectivă, născut din conștiința nevoii lor de a fi prezenți, acest film pornit din inimă reprezintă un gest de angajare morală venit din partea celei mai tinere generații de cineaști de la noi, dornică să respingă evazionismul și vechile superstiții locale, hotărâtă să vorbească despre viața celor în mijlocul cărora trăiește, acum, aici. Să aplaudăm călduros acest început, acest semn de bun augur.

(„Cinema", nr.6, 1971)

STILUL E REGIZORUL

Ca și nuvelele cuprinse în *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*, ca și unele dintre filmele mai noi ale cineastului, *Dincolo de pod* vădește o constantă preocupare pentru obținerea omogenității de stil.

Cum se întâmplă adesea la Mircea Veroiu, organicitatea formulei expresive de aici ține, în primul rând, de elaborarea plastică a operei: o elaborare riguroasă, sprijinită uneori pe o tehnicitate savantă, stăpânită întotdeauna de gustul regizorului pentru limbajul ascetic. De la decor la costum, de la ecleraj la culoare, materiile și mijloacele sunt controlate cu grijă, funcționează convergent, în virtutea unei precise intenții sugestive. Admirabila lor coerență e dovedită, între altele, de modul în care *Dincolo de pod* evocă înfățișarea, climatul particular al lumii descrise de Slavici. Reconstituind universul fizic al dramei, Mircea Veroiu și Călin Ghibu veghează în permanență la păstrarea unității de atmosferă: în aproape întreg filmul, lumina care scaldă ambianțele, obiectele, oamenii e mereu aceeași – crepusculară, o enigmatică lumină de prelungit amurg; exterioarele par o continuare a interioarelor, am spune; mizanscena în profunzimea cadrului îngăduie o trecere fluidă, fără stridențe, de la un spațiu la altul. Unitatea de atmosferă derivă, nu mai puțin, din menținerea aceleiași game cromatice în costum și în decor: gândită în tonuri discrete, ea are rafinamentul simplității. În sfârșit, omogenitatea povestirii vizuale din *Dincolo de pod* e asigurată de prezența încadraturii funcționale, capabilă să comunice pe cât de exact, pe atât de concis sensul narativ, amănuntul psihologic ori semnificația simbolică (la Veroiu există ceea ce se numește îndeobște „dramaturgia cadrului"), de cultivarea asiduă a efectelor de montaj (componentă esențială a scriiturii regizorale, montajul în cadru dă operei o expresie deopotrivă minuțioasă și lapidară, minuțioasă prin densitatea obiectuală a imaginii, lapidară prin forța lui sintetizatoare).

Cu o mână tot atât de fermă, Veroiu aduce la același diapazon stilistic interpretările actoricești. Și în filmele lui mai vechi, regizorul știuse să exploateze expresivitatea naturală a actorului și să-l orienteze spre un joc esențializat: să ne gândim la Leopoldina Bălănuță în *Nunta de piatră*, unde prim-planurile actriței condensau o nesfârșită, tragică oboseală născută de suferință; să ne amintim de Eliza Petrăchescu în *Duhul aurului*, cu chipul ei pecetluit de mister, cu demonia ei subtilă. Atentă la dreapta măsură, dirijarea actorilor în *Dincolo de pod* ascultă

de același ideal al sublimării stărilor psihologice și se întemeiază pe o tehnică implicând în egală măsură economia gestului, neașteptata imobilitate a expresiei corporale, concentrarea privirii, acea încremenire a chipurilor menită să evoce stilizarea energică a măștii. Mircea Veroiu rămâne unul dintre puținii noștri cineaști pentru care actorul contează și ca prezență figurativă, ca element al construcției plastice, ca un prețios „tub de culoare", cum ar fi spus Sternberg.

(„Cinema", nr.2, 1985)

FILME CU TINERI AVEM. DAR FILME PENTRU TINERI?

„Filmul nu există pentru mâine", spunea cineva voind să sublinieze o splendidă vocație a cinematografului, curiozitatea lui pentru prezent, pentru actualitate, vie, enormă, vitală. Universul spiritual al generației tinere devine în chip firesc una din zonele de investigație predilecte (și mă gândesc la Wajda, Truffaut, Huțiev, Olmi, Forman, între alții), e un câmp de observație morală, psihologică, socială, vast, de o bogăție inepuizabilă.

Nu s-ar putea zice că cineaștii noștri, care au explorat într-o anumită măsură arii diverse de viață contemporană, au ocolit problematica tineretului. Incursiuni s-au făcut în lumea școlii, a șantierului, a uzinei, în mediul citadin sau în cel al satului, s-a încercat cuprinderea unei tipologii largi, extinderea observațiilor la vârste și condiții felurite, scrutarea acestei realități dinamice s-a întreprins dintr-o multitudine de unghiuri. Ambiția e de a cerceta fizionomia etică a noii generații, de a descifra o anume viziune asupra vieții, de a pătrunde în universul lăuntric al adolescentului, surprinzându-se închegarea unei personalități. Filmele cu tineri sunt destule – *Nu vreau să mă-nsor*, *Post-Restant*, *Partea ta de vină*, *Un surâs în plină vară*, *Dragoste la zero grade*, *Casa neterminată*, *La vârsta dragostei*. Filmele care meditează asupra existenței tinerilor sunt încă prea puține.

Neîmplinirile multor încercări, imaginea palidă pe care o acreditează, vin, întâi, din absența conflictului revelator. Tinerii care evoluează pe ecran se consumă, nu o dată, în bagatele cu pretenții dramatice, în ciocniri mărunte, prea puțin semnificative, fără putere generalizatoare. De obicei, complicațiile – mici neînțelegeri sentimentale și false dileme profesionale – se rezolvă iute, cu o facilitate surâzătoare și pedagogică, din exterior. Privirea alunecă

grăbită, la fel de grăbită, peste problemele care merită într-adevăr atenție și, de multe ori, o premisă inedită se dezvoltă convențional, previzibil. Izbitoare e, apoi, o anume superficialitate care întronează, de la un film la altul, o perspectivă unificatoare și simplificatoare asupra entităților umane, care șterge particularități de psihologie, de temperament, care artificializează și face stereotipă tipologia. Cei mai mulți dintre adolescenții de pe ecran par croiți după același tipar, de aceeași mână. Iată, spre exemplificare, eroii care iubesc: se plimbă privindu-se galeș în ochi, se sărută cu sfieli fotogenice, se joacă de-a v-ați ascunselea cu o inocență fabricată, se dau în scrânciob, se fugăresc printre pomi, găsesc o păpușă, se duc la ceaiuri care seamănă unele cu altele ca două picături de apă, au gesturi care par regizorului încărcate de poezie – își înlănțuie mâinile în așa-zise coregrafii grațioase, pe trunchiul unui copac ori sub abajurul unei lămpi. Asistăm la un adevărat potop de lirism trandafiriu, de sentimentalitate dulceagă care vrea să aibă un aer copilăresc, care încearcă să treacă drept ingenuitate a desprinderii de copilărie. Iată acum eroii problematizați: umblă cu gulerul ridicat, vor să pară închiși în sine ca într-o carapace, sunt enigmatici ca scenariștii care nu le trădează identitatea omenească ș.a.m.d. Foarte adesea, dacă au greșit, se îndreaptă fulgerător în urma unei discuții de cinci minute cu logodnica sau moralizați de un șugubăț la locul de muncă. Didacticismul, în forme violente sau disimulate, persistă. Dar toate acestea sunt lucruri bine știute.

Despre filmul nostru de tineret se poate vorbi cu adevărat numai uitând *La vârsta dragostei* sau *Dragoste la zero grade*, uitând platitudinea cu panaș și ușurătatea revuistică, gândindu-ne doar la câteva ultime încercări. *Diminețile unui băiat cuminte* al lui Blaier, *Ultima noapte a copilăriei* al lui Stiopul polemizează cu idilismul peliculelor noastre mai vechi, au sinceritate și vibrație, refuză să treacă cu buretele, senin, peste complicațiile realității. Luciditatea observației, gravitatea reflecției lui Blaier și Stoiciu nu pot fi decât prețuite. *Diminețile unui băiat cuminte* fixează două tipuri memorabile în care se pot recunoaște ipostaze morale ale unei întregi generații. Fane exprimă o admirabilă robustețe sufletească, simplitate și căldură umană, o cordialitate afectuoasă. Vive, mai complicat psihologicește, traduce un refuz rece, tăios, al sentimentalismului, asprimea maturității care detestă echivocurile și iubește profunzimea. Avatarurile eroului, oscilațiile nu lipsite de dramatism sunt imaginea demersurilor prin care se

încheagă o conștiință, un *modus vivendi*, o sensibilitate nouă în fața unui univers insolit, plin de întrebări. Experiențele lui Vive sunt confruntări cu mediul ambiant, descris de Blaier cu exactitate (viziunile șantierului, diverse, urmând una alteia după optica băiatului, mi-au amintit *Ivan* al lui Dovjenko) și confruntarea devine adânc revelatoare în definirea unui caracter. (De altfel, Cioba, Fane, inginerul semnifică posibile conduite în viață). Aceste personaje mi se par singurele care nu pun capăt aventurilor spirituale când proiecția s-a sfârșit, singurele care pot trece granițele ecranului. Romache însă e livresc, etalează neliniști confecționate, rămâne tributar schemelor, strecoară o notă artificioasă într-un film remarcabil tocmai prin veracitatea caracterelor, prin proiecția generalizatoare a gestului. *Ultima noapte a copilăriei* izbutește să sugereze, în cele mai bune pasaje, momentul de derută care însoțește despărțirea adolescentului de seninătatea copilărească, moment nu lipsit de o delicată aură poetică, chiar dacă regizorul ezită în descrierea mediului, în reconstituirea ambianței, chiar dacă tensiunea ideii scade adesea. La hotarul nebulos dintre adolescență și maturizare, eroul lui Stiopul trăiește o experiență plină de gravitate – încearcă să înțeleagă dragostea – filmul fiind în fapt diagrama unor tribulații sentimentale, erotice. Lucian, Fana, Max sunt portrete convingătoare, au o anume prospețime și percutanță a liniei, o anume finețe a detaliului.

Oricum, în pofida ezitărilor și a inconsecvențelor, aceste două filme pornesc la dinamitarea unor vechi prejudecăți care au stricat atâtea pelicule despre tineret. Cine va prelua ștafeta?

(„Cinema“, nr.8, 1968)

SECRETUL LUI POLICHINELLE

De ce încercările noastre de până acum în câmpul filmului polițist rămân simple exerciții de digitație? Cu fiecare prilej am fost dezamăgiți, filmele așteptate întârzie prea mult. O anume platitudine și un anume infantilism stăruie, ca o fatalitate atotputernică. Argumentele din ultimul timp și cele mai elocvente se cheamă *Șah la rege*, *Fantomele se grăbesc*, *Amprenta*, filme despre care s-a scris așa cum trebuie – fără blândețe și fără prejudecata celebrei noastre **lipse de experiență.**

Un lucru e izbitor (și neliniștitor, căci trădează, îmi pare, o enormă sărăcie a fantazării): regizorii noștri nu pot scăpa în niciun

chip de stereotipie. Totul pare tras la șapirograf, doar semnătura de pe generic deosebește o încercare de alta. Cum ne-am obișnuit cu maniheismul personajelor, cu penuria pretextelor captivante, cu eroii-abstracțiuni, ne vom obișnui, poate, și cu ultimele ticuri. A devenit aproape o regulă: filmele sunt populate de personaje „care trebuie să pigmenteze", „care dau culoare", mucalite, cu vorbire argotică „mustoasă", jucate cu o mimică apăsată ca într-un scheci la teatrul de revistă, iar atracția spre pitorescul facil are, pesemne, o forță magnetică de vreme ce o putem observa la fel de ușor de fiecare dată.

A început să se perinde vamp-ul, cu priviri strecurate languros printre gene, cu poze voluptuoase, cu atitudini îndelung studiate, cu „toalete" mirobolante, schimbate cât mai des, vorbind afectat. Personajele evoluează de predilecție într-o scenografie somptuoasă, luxoasă, opulentă și bizară ca un delir de anticar, indiferentă – de fapt – la particularizarea realistă. Nu ne mai miră dacă ceasornicarul din *Fantomele se grăbesc* locuiește într-un vast palat, dacă apartamentele din *Șah la rege* ne amintesc filmele cu telefoane albe. O adevărată potemkinadă, cum bine s-a spus cu un cuvânt plastic.

Dar cusurul cel mai grav al filmelor noastre vine, cred, din nebiruirea dificultăților pe care le ridică o construcție polițistă. Recuzita genului (și canoanele cinematografice bine știute) sunt totdeauna prezente: piste false – demascate curând de stângăcia scenaristului și a regizorului, substituiri, apariții „deus ex machina", filmări în contre-jour sau în plan-detaliu ale personajului cu identitatea ascunsă, valize cu fund dublu, intrări secrete, întâlniri în cimitire – locuri ale terorii – propoziții aluzive, intonații enigmatice ș.a.m.d. Prea adesea sunt nesocotite însă legile de gravitație ale filmului polițist, sunt uitate rigorile lui fundamentale, vitale, și de aici provin marile neajunsuri pe care le constatăm, invariabile, cu fiecare prilej. Nu o dată suntem în situația de a ne descurca în hățișul obscurităților fabricate de autori lipsiți de cunoștințe de algebră, vreau să spun că suntem puși în fața unor conglomerate de confuzii care paralizează orice efort de detecție, vreau să spun că trebuie să dezlegăm haosul pur în loc să găsim cifrul unei povești care ar trebui să-și păstreze mereu, ca exigență primordială, claritatea lăuntrică a dezvoltării, limpezimea finală. (În pasaje gratuit cețoase excelează *Amprenta*, care amplifică surprinzător defectul din *Runda 6*, film altfel meritoriu). Nu o dată am fost martorii rezolvărilor comode, în spatele cărora se ghicesc lesne simplismul, efectul telefonat, incapacitatea de a gândi subtil, complex,

o situație polițistă. Un ofițer găsește la locul crimei un indiciu, să zicem un capac de termos, pentru ca întâmplarea să-i scoată în față, peste câteva clipe, pe asasinul-cu-termos-fără-capac (infractorii s-au obișnuit să comită erori elementare, de o candoare incredibilă, făcând misterul destul de transparent și silind anchetatorii să coboare la minima imaginație, la treapta de jos a iscusinței detectiviste); ca să ucidă, criminalul găsește o cale de un „rafinament" stupid, foarte spectaculoasă pesemne – injectează otrava într-o conductă de apă; cineva e urmărit și nu observă decât târziu, mult mai târziu decât spectatorii, și e spionat într-un chip atât de vizibil, de bătător la ochi, de teatral, încât pare lovit de o grea cecitate. Am citit undeva că filmul polițist ar fi spectacolul ciocnirii inteligențelor, lecție de perspicacitate, gimnastică a spiritului, un fel de cibernetică...

Apoi, filmelor noastre polițiste le lipsește aproape fără excepție o artă esențială, cea a suspansului. Atunci când există, tensiunea este provocată și întreținută artificial, grație mijloacelor celor mai la îndemână, spectaculosul e factice și devitalizat. Printre exemplele faimoase figurează: o bătaie operetistică pe o plajă pustie, consumată printre butoaie care abia se rostogolesc, în care gesturile și mișcările actorilor sunt nevolnice, o goană nebună cu mașina în care se găsesc alături urmărit și urmăritor, situație psihologică ce-ar fi putut fi dintre cele mai acute și trepidante, un joc „de-a șoarecele și pisica", dar care este sterilizat de orice palpitație, căci nu se întâmplă nimic relevant, totul desfășurându-se după cea mai simplă mecanică – ofițerul se joacă cu vorbe în doi peri, spionul nu pricepe. Tehnica suspansului pe care o aplică unii dintre regizorii noștri e ilustrată expresiv de procedarea lui Haralambie Boroș, care plimbă într-o încăpere cufundată în întuneric fascicolul unei lanterne și înregistrează pe coloana sonoră a secvenței un mieunat terifiant de pisică. Curios lucru, arta suspansului e de căutat nu în încercările de film polițist, ci mai degrabă în sfera altor genuri și aș zice că *Duminică la ora 6* al lui Pintilie are mai multă tensiune, mai mult suspans decât toate peliculele noastre pe care le numim polițiste, strânse la un loc.

În sfârșit, un cuvânt despre amănuntele care, neglijate, ne joacă feste, devin trădătoare. În *Șah la rege*, spre exemplu, indiferența față de detalii tulbură lucrurile care trebuiau să fie limpezi precum cristalul și limpezește lucrurile care trebuiau să rămână învăluite de mister. Regizorul se precipită, uită să marcheze cât trebuie un

singur cadru – falsificatorul privind spre șantajist – pentru ca, în succesiunea vertiginoasă a loviturilor de teatru, dezlegarea enigmei (cine e șeful bandei ?) să fie bine percepută. Identitatea căpeteniei trebuia să rămână secretă până în ultimele minute ale filmului (personajul fiind tot timpul filmat în amorsă sau în plan-detaliu), dar e trădată stângaci – înainte de vreme – de timbrul, de inflexiunile particulare ale vocii actorului. Să punem punct.

Ce-i de făcut? Să nu mai credem că punând ochelari negri unui personaj îl facem suspect, să nu ne mai închipuim că spionii lasă urme cu o imprudență copilărească, să învățăm puțină matematică și, poate, să privim mai atenți filmele lui Hitchcock.

(„Cinema“, nr. 3, 1968)

SUVENIR DIN BUCUREȘTI

Nu o dată filmele noastre ne-au făcut să ne gândim cu nostalgie la șirul celebrelor exemple care mărturisesc curiozitatea cinematografului pentru universul citadin. Iată *Berlin* al lui Ruttmann – caleidoscop enorm închizând imaginile unei mari metropole, arabesc savant de motive vizuale și ritmuri, iată piața din Berlin a lui Basse, roind amețitor și muzical, iată orașul poetic din filmele lui Carné și Duvivier – străzile cu pavaje ude de ploaie, cu felinare lăptoase, barul din port înecat în aburi de alcool și fum de țigară, hotelurile umile, cheiurile pierdute în ceață, bâlciul de la periferie, iată *Londonezii* lui Taylor și *Manhattan* al lui Strand și Scheeler, iată strada sordidă sau plină de agitație pitorească pe care au filmat-o neorealiștii. Vorbim de Roma lui Fellini, de Volterra lui Visconti, de un Milano antonionian, de New York-ul lui Rogosin, de Moscova lui Huțiev, de Benaresul lui Ray, vorbim de Parisul lui Ivens ori de Parisul lui Malle, și înțelegem viziuni de neconfundat, geografii spirituale, documente lirice. Și Bucureștiul?

Un film mai vechi – *Calea Victoriei* – încercase să evoce orașul de altădată, atmosfera particulară a Bucureștiului antebelic, dar totul fusese o reconstituire inertă în care scrupulozitatea arheologică voia să treacă drept stil. Bucureștiul de azi care se poate observa în filmele noastre are impersonalitatea unei pagini de Baedeker. Invariabil, de la *Nu vreau să mă însor* până la *Împușcături pe portativ,* pradă unei obsesii parcă, cineaștii noștri nu văd decât Ateneul, Casa Scânteii,

Piața Palatului, Statuia Aviatorilor, Arcul de Triumf, Muzeul Satului. Eroii sunt puși să aștepte, să se întâlnească sau să se plimbe în același decor turistic, ca și cum fiecare film ar fi o comandă a ONT-ului, ca și cum am patrula toata ziua pe lângă monumentele Capitalei. Privim frumusețile orașului prin aceleași vizoare și producem aceleași poze convenționale, de parcă nu găsim decât două, trei încadraturi, de parcă Buftea trebuie să cucerească faima unui nou Epinal. Noutatea pe care o aduc ultimele noastre pliante cinematografice stă în a filma din elicopter. Dar cărțile poștale ilustrate rămân cărți poștale ilustrate, nu spun mai nimic și în zadar vom căuta pe ecran o imagine cu adevărat revelatoare a orașului în care trăim.

Așteptasem *De trei ori București* cu o mare curiozitate – trei scheciuri despre un univers familiar, trei regizori cu sensibilități și optici deosebite. Și apoi, ce magnifică aventură poate fi un film despre București! Există – mai trebuie să o spunem ? – un București al ceasurilor matinale și Bucureștiul orelor târzii, există un București al vârstelor, unul al urbanismului modern și altul vechi, cu parfumul poetic al amintirilor, al vremii care s-a scurs, există Bucureștiul de fiecare zi – mai interesant pentru cineast, mai ispititor decât toată imageria dulceagă și turistică. Dincolo de ferestrele clădirilor pe care le vede în goana mașinii regizorul-ghid, se află o umanitate care se cere neapărat cercetată. Scheciurile lui Horia Popescu și Gopo, ultimul nu lipsit de un anume aer șugubăț și naiv, nu se interesează decât de fotografii. În schița lui Mihai Iacob, orașul hibernal și nocturn, cu un Cișmigiu mineralizat sub zăpadă, cu luminile de Anul Nou ale străzilor pustii, trebuia să apară într-o corespondență secretă (și metaforică) cu stările lăuntrice ale personajului sau cel puțin ca un element „de atmosferă", însă intenția regizorului abia se întrezărește, nu capătă destulă corporalitate.

Nici de data aceasta și nici alteori când am văzut Bucureștiul pe ecran, n-am avut sentimentul că aparatul de filmat e profund atașat de concretețe, că știe să vadă cu o superbă impudoare, că poate fi incisiv, că știe să memoreze o infinitate de detalii, să capteze plasma vie a unui univers. N-am descoperit până acum strada, ritmurile vieții care se consumă în perimetrul ei, strada trepidantă sau calmă, voioasă sau melancolică, poetică sau prozaică. N-am descoperit încă chipul și gesturile trecătorului, gestul mărunt cu care își aprinde o țigară și gestul cu care își face loc să vadă prin împletitura rogojinei schela unei case. N-am descoperit încă tradiția literară și plastică

a evocării Bucureștiului pe care o avem și care pune la îndemână sugestii nenumărate.

Filmul despre București rămâne de făcut, acel film tandru despre un oraș obișnuit sau excepțional, despre oamenii lui triști sau veseli, despre farmecul priveliștilor lui vechi și noi, despre... Poematic sau reportericesc, dramatic sau plin de umor, un film în care trebuie să vibreze emoția.

(„Cinema", nr. 4, 1968)

NUMAI UN FILM ROMÂNESC ÎN SUBSTANȚĂ NE VA DESCHIDE PORȚILE UNIVERSALITĂȚII

În 1924, adresându-se intelectualilor, Béla Balász susținea, printre altele, nevoia integrării cinematografului într-o vastă sferă de cultură. („Arta filmului vrea să devină obiectul meditațiilor voastre, ea cere să fie un capitol aparte în acele mari sisteme în care se vorbește despre orice, numai despre cinematograf nu"). Apelul ilustrului teoretician, reluat peste timp de Aristarco, numește una din exigențele vitale ale filmului, modul lui de existență, aș zice. Absorbind cultură, cinematograful creează cultură și destinul lui a fost legat întotdeauna de avatarurile spirituale ale celorlalte arte. Orice carte de istorie ne poate arăta cum experiența literară, teatrală sau plastică a marcat închegarea unui curent, formarea unui cineast, cristalizarea unui stil. S-a întâmplat adesea ca fascinația artelor cu lungi tradiții și mari prestigii să îndrepte filmul pe drumuri închise (aventură care legitimează într-un fel reacția puristă), dar nu e mai puțin adevărat că sugestii literare sau figurative dintre cele mai felurite au intrat ca substanțe prețioase în plasma unor viziuni coerente, organice, vii și „cinematografice". Nu trebuie să pomenim prea multe exemple pentru a dovedi fertilitatea acestei circulații subterane, atât de binefăcătoare. Școala suedeză e îndatorată literaturii Selmei Lagerlöff, caligarismul nu poate fi despărțit de poezia romantismului neguros și terifiant, viziunea lui Dovjenko se trage din adâncul folclorului ucrainean și se încrucișează cu poezia lui Șevcenko, filmele populiste franceze și-au amintit deseori atmosfera romanelor lui Carco, Visconti face aluzie la pictura macchiaiolilor, cinematograful lui Eisenstein e fascinat în egală măsură de icoana bizantină și de pictura lui Repin,

de balada populară rusească, de stilizările teatrului Nô, de tehnica romanescă a lui Joyce.

Ultimii ani reprezintă pentru cinematograful nostru acel moment de răscruce în care valorile încep să se decanteze, în care critica este chemată să discute cu cea mai mare gravitate viabilitatea direcțiilor care prind contur. S-au manifestat preferințe, gusturi și, cu osebire, ambiții. Câțiva cineaști – puțini la număr încă – afirmă o marcă personală, unii încearcă să-și compună o manieră, alții stăruie în vechi păcate. Trăsăturile, fizionomia unei școli cinematografice la care visăm cu toții nu s-au închegat însă și, în această perspectivă, apelul la tezaurul tradițiilor noastre culturale se impune cu ascuțime, cu urgență. Ar fi o cale de urmat (și una rodnică), spre a împlini acea exigență fundamentală, acea nevoie interioară a artei care se cheamă specificul național. Numai un cinematograf profund românesc în substanță și expresie – se știe bine – ne va deschide poarta universalității și ne va integra într-un adevărat schimb de valori spirituale cu străinătatea.

Câteva dintre filmele noastre au încercat trimiteri la tradiția celorlalte arte, au vehiculat sugestii literare sau plastice într-un chip care ne îndrituiește să vorbim de regăsirea spiritului unei culturi. S-a spus, pe drept cuvânt, că celebrul omuleț al lui Gopo concentrează umorul și filozofia românului, firea lui tandră și poetică. Apelul la zestrea folclorului, bunăoară, e lesne de observat în *O poveste ca în basme*, în care o fericită intuiție îl face pe autor să transmute în simboluri vizuale proverbele noastre. *Scurtă istorie* se așază însă (și afirmația nu este o hiperbolă) pe linia vastelor sinteze familiare spiritului românesc, a acelui gust pentru amplitudine, trădează acea propensiune spre sociogonie care s-a exprimat strălucit prin Arghezi. Nu mi se pare întâmplător că una din cele mai frumoase și grave imagini din *7 Arte* pare desprinsă din *Până atunci* – „Erai o rădăcină și nici de-abia un trunchi/Ai smuls-o de sub tine (...)". *Pădurea spânzuraților,* al cărui loc în istoria filmului nostru devine și mai limpede precizat odată cu scurgerea timpului, conține o secvență superbă, elogiată la vremea ei – prânzul din celulă, regret sfâșietor după bucuriile netrăite, bocet fără cuvinte, bocet al privirii, al gesturilor, al tăcerii. E momentul în care Ciulei se eliberează de tirania barocului pentru a regăsi ordonanța, strictețea și puritatea esențială, latinitatea care tutelează o întreagă tradiție de cultură. *Zodia fecioarei*, un fel de eseu asupra tragediei, un soi de metalimbaj, aș zice, se bizuie pe o sugestie trasă

din folclor, pe sugestia omologiei cosmice, și –figurativ – se referă nu o dată la patrimoniul iconografiei populare. *Baladă,* încercarea unui proaspăt regizor (Titel Constantinescu), transcrie, cu un anume simț al solemnității compoziției plastice, câteva motive folclorice, caută o echivalență cinematografică a „dorului". Alte încercări sunt mai timide, abia schițate, le ghicim mai degrabă. *Dacii* ne trimite uneori cu gândul la Dacia fabuloasă, mirifică, evocată în *Memento mori* sau la tărâmul arhaic din *Nopțile de sânziene*, chiar dacă regizorul nu s-a lăsat îmbătat, cum ar fi trebuit, de voluptatea aventurii cinegetice și a descrierii naturii; câte un cadru face aluzie la severitatea formelor lui Brâncuși, câte o replică are sonoritatea sentențioasă a lui Bolintineanu. Serialul lui Dinu Cocea aspiră, s-a zis, la cadența cântecului bătrânesc, (aura baladescă a eroilor se șterge întrucâtva în *Răpirea fecioarelor* și *Răzbunarea haiducilor*, filme pe care regizorul le împinge prea mult în pitoresc). Am dat câteva exemple – aș fi vrut să fie mai multe – menite să arate cât de bine-venită poate fi pentru cineast încorporarea unor sugestii de cultură. Trebuie să înțelegem însă corect această operație (unii au și înțeles-o așa) ca o restructurare înalt-creatoare, ca o rescriere cinematografică și, mai ales, ca o receptare profundă a spiritului culturii noastre. Altfel, vom rămâne la stadiul simplelor citate, al simplelor mutații care nu germinează și nu lasă ecouri, la nivelul unui ilustrativism mărunt. Operație delicată, fără îndoială, care presupune gust și finețe, operație pândită mai totdeauna de primejdia simplismului.

Mă gândesc la prilejurile pe care le-am pierdut, pe care n-am știut să le folosim prea bine. Am ecranizat *Răscoala* – filmul fusese meritoriu, dar lipseau forța percutantă și virilitatea cărții – fără să ne gândim la tezaurul bogat al plasticii noastre pe o asemenea temă. Marea ambiție a lui Geo Saizescu, de la *Un surâs în plină vară* la *Balul de sâmbătă seara*, e de a da glas snoavei, de a constitui comedia noastră dialectală (cum, la alt meridian, a făcut-o cinematograful lui Marcel Pagnol), dar cu greu se pot desluși, în unele din anecdotele pe care le relatează, spiritul iute și înțepător, mobilitatea, incisivitatea olteanului. Regizorul vrea să dea culoare locală unui film al său mișcând eroii în decoruri care concurează în fidelitate fotografică pliantele de la Muzeul Satului... Altădată, mi-am închipuit *Steaua fără nume* proiectată pe un fundal bacovian și, desigur, o nouă sugestie revelatorie s-ar fi născut din această împerechere. Îmi imaginez foarte bine un personaj care să-și consume delirul ambulatoriu într-un târg pluvios,

pe câmpul înghețat de lângă abator, în parcurile galbene și mucezite, pentru ca nopțile să și le închidă în cartea cu stele. Ecranizarea lui Colpi e destul de plată, are o banalitate fără intenție.

Trebuie să ne gândim acum la prilejurile care ni se vor oferi, pe care nu avem dreptul să le pierdem și aștept cu o mare curiozitate mult promisul *Baltag*. Filmul ar putea sta sub semnul artei lui Brâncuși. Tot atât de bine ca și sub zodia gânditoare a omului de la Hamangia.

(„Cinema", nr. 7, 1968)

DOCUMENTARUL ROMÂNESC ASTĂZI: COORDONATE TEMATICE ȘI STILISTICE

(...) Discuția despre scriitura cinematografică, element nu mai puțin important în fixarea originalității stilistice, impune din capul locului o precizare. Polemicile pe care le-au suscitat o serie de îndrăznețe experiențe ale documentarului mondial, mai ales cele întreprinse de Vertov, Flaherty și Ruttmann, ne avertizează asupra necesității de a înțelege problemele de limbaj ale genului într-un mod suplu, ferit de simplificări grăbite și de unilateralizări dogmatice. În repetate rânduri, s-au putut auzi voci indignate de tot ceea ce părea că pune în primejdie specificitatea practicii documentariste, asimilată – în chip reductiv – reportajului cu o organizare estetică minimă, ca să nu spunem brut, constatării pur gazetărești, înregistrării cu valoare esențialmente informativă; recursul la mizanscenă sau volutele neașteptate ale scrisului eseistic au fost respinse cu aceeași vehemență. Dacă am îmbrățișa acest punct de vedere purist, ne-am trezi în situația paradoxală de a nega câteva dintre filmele cele mai bune produse de „Sahia" în ultimul deceniu și jumătate. *Maria lu' Pascu* al Feliciei Cernăianu (1984) apelează la o soluție expresivă cu totul neobișnuită pentru un film documentar. Secvențele înfățișând ceremonialul gesturilor de fiecare zi și dintotdeauna ale eroinei, aratul și semănatul, seceratul și cositul, curățirea grajdului și hrănirea vietăților din ogradă, spălarea rufelor și îmbăierea copilului sunt însoțite de un laitmotiv impregnat și el de lirism: imaginea Mariei ca mireasă, purtată printre troiene de calul alb, într-o lentă înaintare spre spectator. Materializând amintirea pe care eroina o păstrează cu drag într-un ungher al memoriei, imaginea constituie o pură convenție, instalată în plină descriere realistă; soluția se dovedește,

însă, viabilă, căci intră într-un acord intim cu accentul confesiv al operei, cu încercarea Feliciei Cernăianu (răspunzând parcă vechiului reproș adresat de Paul Rotha documentarului) de a se apropia de om, de a-i scruta universul lăuntric. La fel de legitime ne apar și mijloacele experimentate de Ovidiu Bose Paștina în *Atelier cu călăuză* (1985), eseul dedicat operei lui Nicolae Grigorescu. Nu dorința de extravaganță cu orice preț îl împinge pe tânărul regizor să procedeze la mult hulitele puneri în scenă (consfătuirea echipei de filmare), să folosească actorul (și încă unul bine cunoscut: Vasile Nițulescu) ori să recurgă la reconstituiri ale tablourilor grigoresciene (obținute cu ajutorul unei recuzite de epocă grijuliu alese), ci necesitatea de a găsi instrumentația cea mai potrivită pentru a traduce natura stilistică ascunsă a filmului, un pariu de o cutezanță unică la noi. Dincolo de inconsecvențele lui (de pildă, didacticismul textului rostit de strania „călăuză" jucată de Nițulescu), *Atelier cu călăuză* ne dă mereu senzația unui documentar „în curs de a se face sub ochii noștri"; nu ezităm să îl socotim un metalimbaj, o operă aplecată asupra propriului ei discurs. Exemplele ar putea continua. Ele ni se par totuși suficiente ca să susținem ideea că abaterea de la informația crudă, de la viziunea imediată, de la simpla relatare vine să slujească, nu să anihileze idealul restituirii realității.

Tentativele de scriitură cinematografică cele mai interesante, cele mai elocvente ca pecete a individualității creatoare, se regăsesc în câmpul documentarului eseistic, formulă proteică, am spune, cu varietăți nenumărate, rebele la o sistematizare riguroasă. Două dintre direcțiile configurate în acest orizont rămân, după opinia noastră, esențiale pentru stabilirea fizionomiei stilistice actuale a producției de la „Sahia": eseul publicistic și cel cu un pronunțat caracter poetic.

Centrat, de regulă, pe teme social-morale, eseul publicistic își datorează noua lui vigoare lirismului direct, spontaneității observației, bogăției concretului care există în filmele principalilor reprezentanți ai ultimei generații de documentariști: Laurențiu Damian, Adrian Sîrbu și Copel Moscu. (Cu o irepresibilă înclinație spre abstractizare, cu o netă tendință spre elaborarea savantă a expresiei, cu experimentalismul lui violent, Ovidiu Bose Paștina poate fi considerat un „franctiror"). Uniți de preferința pentru descrierea cotidianului, preocupați de sinceritatea tonului, respingând cu aceeași hotărâre ilustrativismul și locurile comune, cei trei regizori aduc nu numai o viziune proaspătă asupra realității, ci și capacitatea de a remodela din unghi personal limbajul

cinematografic, de a-l stăpâni fără inhibiții ori șovăieli de începător. Laurențiu Damian se individualizează prin seva și incisivitatea notației: *Pe unde am fost si am colindat* (1982) descrie viața de pe șantierul „acțiunii 7000", curgerea ei diurnă, cu nerv reportericesc, în imagini mai totdeauna esențializate, străbătute uneori de o anume surescitare. La Adrian Sîrbu ne întâmpină o certă putere de a capta atmosfera (să ne amintim secvența petrecerii din *Aflați despre mine că sunt bine sănătos* – 1983 –, vivace incursiune în lumea unui cămin de nefamiliști) și de a sugera laconic subtextul detaliului vizual sau sonor (originea socială, trăsăturile psihologice, gusturile eroilor din filmul citat mai înainte transpar dintr-o multitudine de amănunte, de la felul în care tinerii își împodobesc camerele la gesturile pe care le fac zilnic). În cele patru documentare realizate până acum, Copel Moscu se arată interesat de portretizarea unei colectivități, cum a remarcat critica adeseori, propunându-ne prezențe umane atașante prin complexitatea lor sufletească; vădit cu osebire în *Seraliștii* (1982) și în *Pe malul Ozanei* (1984), tonul personal al cineastului rezidă în amestecul de gravitate și dezinvoltură, de poezie și umor, iar scriitura caracteristică lui se întemeiază pe o subtilă gândire a raporturilor audiovizuale. Toate aceste contribuții, ca și altele desigur, plasează noua generație de regizori în avangarda căutărilor menite să ducă la primenirea stilistică a practicii noastre documentariste.

Experiență cu un rol decisiv în progresiva maturizare estetică a producției de la „Sahia", așa cum o demonstrează unele filme din anii '50–'60 ale lui Mirel Ilieșiu și Mircea Săucan, Jean Petrovici și Slavomir Popovici, Gabriel Barta și Titus Mesaroș, documentarul poetic reprezintă o adevărată piatră de încercare pentru cineast. „Artistul – notează Iordan Chimet într-o succintă descriere a formulei – surprinde forța emotivă, tulburătoare a unui eveniment, fenomen, aspect, gest care altminteri ar trece neobservat sau care nu este accesibil tuturor. El ridică acest eveniment din viață pe ecran și aici, supradimensionat, îi dezvăluie încărcătura emoțională"[1]. În ultimul deceniu și jumătate, argumente grăitoare în acest sens ni se par mai ales opera lui Jean Petrovici și Constantin Vaeni, demnă de atenție și din unghiul problemei pe care o discutăm aici.

1. I. Chimet, *Pe marginea filmului documentar (I)*, „Gazeta literară", nr. 52, 1963

Jean Petrovici își cristalizase de mult o scriitură cinematografică sprijinită pe cultivarea masivă a expresiei figurate: *Acoperișul* (1970), *Visele copilăriei* (1971), *Fanfara și porumbeii* (1973), ca să pomenim doar câteva titluri, reconfirmă demersul predilect al cineastului.

Cu inegalitățile lor valorice, cu perpetua lor pendulare între reportajul spectaculos și eseul poetic, documentarele incluse în ciclul dedicat „oamenilor mării" dovedesc cât de dificil e drumul ales de Petrovici. *Petronauții* (1978) se așază, inspirat, sub bolta unui simbol tutelar: căutătorii de petrol din largul Mării Negre sunt argonauții vremurilor moderne. *Avanpremieră* (1976) recurge, însă, la o serie de analogii artificioase (ciocanul muncitorului iscă un sunet de gong; peste imaginea apelor învolburate se trage, literalmente, o cortină de teatru, căci construirea primei platforme românești de foraj marin constituie o avanpremieră tehnică), readucîndu-ne în minte remarca aceluiași Iordan Chimet: „Riscul acestui limbaj, în care metafora devine un principal instrument de lucru, este de a dizolva obiectul într-un mozaic de asociații, și suita de simboluri să nu ia locul realității pe care trebuie s-o slujească și s-o comunice"[2]. Respirând acea **poezie interioară** existentă în vechile filme ale documentaristului, mai dens ca observație asupra omului, mai exact – și chiar mai pitoresc – în descrierea atmosferei, *Premieră în largul Mării Negre* (1978) reia cu succes procedeul retoric din *Rădăcinile orașului* (1964): tratarea contrapunctică a sunetului și a imaginii.

2. *Idem*

Scriitura cinematografică a lui Constantin Vaeni vine să susțină, cel mai adesea cu suplețe, gustul regizorului pentru lirismul viziunii intimiste sau monumentale. Cele două optici coexistă în *Apoi s-a născut orașul*, emoționantul eseu din 1972: nu lipsită de un ușor abur nostalgic, evocarea orașului patriarhal apelează la detalii delicate (orchestra în ninsoare, vocile răsunând din off pe străzile pustii), în timp ce tot ceea ce ține de înfățișarea efortului încordat pe care îl presupune ridicarea noii Orșove are accente precumpănitor solemne. *Lungul drum al pâinii către casă* (1974) alege cu precădere perspectiva grandiosului: vaste priveliști aeriene surprind spectacolul impresionant al desecării bălților și al desțelenirii lor, spectacolul răscolirii pământului, al dezrădăcinării arborilor, al torentelor de apă și de foc. Aceeași intenție se citește lesne în *Aproape totul despre grâu* (1979): compus cu virtuozitate dar și cu nedezmințită rigoare, ritmat fără greș pe muzica lui Carl Orff, montajul de aici transmite întreaga poezie a unui triumfal, majestuos „marș" al combinelor în lanurile pârguite. Timbrul stilistic al documentarelor lui Constantin Vaeni rămâne inconfundabil (...)

(Fragment dintr-un studiu mai amplu consacrat, în 1986, documentarului românesc din perioada 1970–1986, rămas

nepublicat, studiu ce reia parțial un text din 1979, *Privire de ansamblu asupra istoriei recente a documentarului românesc*, apărut în versiune franceză în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", tome XVI, 1979)

REPERE ÎN EVOLUȚIA STILISTICĂ A FILMULUI DE ANIMAȚIE ROMÂNESC

Exemplare cristalizări ale unei lumi poetice originale, *Scurtă istorie*, *Șapte arte*, *Homo sapiens* și *Allo! Hallo!* însemnaseră, între altele, proba de necontestat a capacității animației noastre de a învinge epigonismul, inerțiile meșteșugărești, impersonalitatea producției de serie. După momentul consacrării internaționale a tetralogiei lui Ion Popescu-Gopo, cinematograful românesc de animație se va înscrie, de-a lungul unui interval de timp relativ îndelungat, în aria filmului de autor. O va face din ce în ce mai decis, convins că filmul de autor a chezășuit și continuă să chezășuiască vitalitatea și îndrăznelile „celei de-a opta arte", că el reprezintă în evoluția genului nu un simplu accident, ci un fenomen legic, cum observase cândva Dušan Vukotić, că el oferă producției de la „Anima" marea ei șansă de a-și împlini vocația socială, morală, culturală. Nu mai puțin, filmul de autor rămâne principala zonă în care se consumă efortul de afirmare a identităților stilistice. Procesul nu se produce nici linear, nici automat. O serie de acumulări, de diverse naturi, îl pregătesc răbdător.

I. Încă timide și răzlețe, semnele deschiderii spre nou apar în prima jumătate a anilor '60. Efervescența căutărilor expresive se vădește îndeosebi la Bob Călinescu. Pentru cineastul cu cea mai bogată filmografie (regizorală și scenaristică) din epocă, o filmografie însumând din 1952 până în 1964 peste 25 de titluri, filmele realizate acum constituie un moment de răscruce și, dacă ne gândim la *Rapsodie în lemn*, punctul valoric cel mai înalt atins de o operă pe cât de potrivnică academismului, pe atât de inegală. Călinescu ia în stăpânire noi tehnici (cartoanele decupate în *Balada maeștrilor* și *Cuiul*; obiectele animate în *Glumă nouă cu fier vechi*), își confecționează păpușile din alte materiale decât cele tradiționale (lemnul, în *Rapsodie în lemn* și *Metamorfoze*), exersează în registre stilistice inedite (lirismul gingaș, transparent, din *Rapsodie în lemn*; ironia acidă, de sorginte argheziană,

din *Balada maeștrilor*). Nu o dată, regizorul exploatează cu inventivitate resursele de limbaj proprii cinematografului de animație, inclusiv posibilitățile tehnicilor și ale materialelor folosite. Cleștii din *Glumă nouă cu fier vechi* sunt antropomorfizați prin sugestiile pe care le dezvoltă deopotrivă detaliul plastic (obiectele au un ochi luminiscent) și formula de animare. În *Balada maeștrilor*, film altminteri dominat de ilustrativism, găsim o ingenioasă „idee figurativ-dinamică": măgulitorul, atât de râvnitul și de nemeritatul apelativ „maestre" apare scris pe ecran într-o grafie impozantă; cuprins de euforie, măgarul mângâie cuvântul cu urechea, îl linge, îl înghite, pentru ca în cele din urmă vorba cu pricina să i se așeze pe țeastă în chip de coroană. Cu o simplitate poetică și cu o rigoare narativă pe care niciun alt film al lui Bob Călinescu nu le mai avusese până atunci și nu le va mai regăsi după aceea, *Rapsodie în lemn* își datorează farmecul în egală măsură păpușilor cioplite în stilul meșterilor țărani (o expresivitate candidă au cei doi îndrăgostiți, cu siluetele lor delicate, pasărea „măiastră" purtând în cioc o minusculă cofă, căluțul năzdrăvan), virtuozității animării (preocupată de stringența ritmului, capabilă să șteargă acea impresie de static pe care o lasă adeseori filmul de păpuși), tonului personal (lirismul se îmbină aici cu fabulosul basmului popular; izvorât din dialogul gesturilor prin care regizorul, devenit actor, comunică cu eroii săi, din încântătoarele lui intervenții în universul ficțiunii, umorul are o notă ghidușă). Neîndoielnic, *Rapsodie în lemn* rămâne o operă de referință în istoria cinematografului de animație românesc.

Tendința spre diversificare stilistică se precizează mai energic după 1964, anul înființării studioului specializat. Animația noastră evoluează acum în condițiile statornicirii structurilor tehnico-organizatorice și ale activizării vieții cinematografice de la „Animafilm", ca și sub auspiciile unui climat profesional nou, împrospătat – între altele – de intensificarea dialogului dintre generații și de stabilirea unor contacte mai strânse și mai sistematice cu practica mondială a genului. Dintre fenomenele antrenate de tentativa pe care tânărul studiou o face (încă de la constituire) pentru a-și găsi identitatea, o subliniere aparte merită fenomenul creșterii numerice a producției: în 1964 se realizează 9 filme; în 1966 asistăm la un salt de-a dreptul spectaculos – 23 de titluri; cu începere din 1975 producția anuală depășește constant cifra de 30 de filme, atingând proporții de natură să ofere o reală garanție pentru continuitatea exercițiului tehnic și artistic. Înscrisă în acest orizont cuprinzător, desfășurându-se de-a lungul ultimelor

două decenii cu intensități variabile, cu firești momente de flux și de reflux, remodelarea configurației estetice a cinematografului nostru de animație își află unul dintre impulsurile esențiale în efortul de dizlocare a uniformității stilistice. Procesul comportă demersuri în cele mai diverse planuri.

1) O primă remarcă se referă la extinderea patrimoniului de tehnici și materiale expresive. În 1966, *Picătura* al lui Sabin Bălașa inaugurează în animația noastră pictura sub aparat, unul dintre acele procedee „care nu admit greșeli", greu de stăpânit dacă animatorul nu e un spirit minuțios și dacă nu știe să își controleze spontaneitatea. În 1974, *Icar* al lui Mihai Bădică aplică pentru întâia dată la noi tehnica nu mai puțin migăloasă a modelajului sub aparat. În *Poem dinamic* (1982), Emanuel Țeț își amintește de metoda „zgârierii pe peliculă" încercată odinioară de Len Lye. În 1983, *Baladă pentru mărgica albastră* al Luminiței Cazacu experimentează, în câteva pasaje, animația realizată cu ajutorul calculatorului electronic. Nu lipsesc nici tehnicile mixte, unele de circulație mai restrânsă: continuând o experiență mai veche, Bob Călinescu asociază păpușile și actorii (*Fantezii*, 1967); la rândul ei, Luminița Cazacu folosește actorul și obiectul în filmul de cartoane decupate (*Bună dimineața, poveste!*, 1970); Gelu Mureșan alătură desenele animate și filmările reale (*Bagheta*, 1972). În câmpul animației tridimensionale, principala inovație o reprezintă lărgirea gamei de materiale: piatra, nisipul, lâna, tutunul, sticlele, măștile, acele cu gămălie, lănțișoarele de metal, mărgelele, turta dulce, sârma, plastilina devin acum materia asupra căreia se exersează neașteptat fantezia animatorilor noștri.

Cu rezultate adeseori fericite, toate aceste căutări se nasc nu dintr-un gratuit neastâmpăr experimentalist, nu din exaltarea noului de dragul noului, ci din necesitatea, resimțită cu ascuțime de cineast, de a găsi instrumentația cea mai potrivită în raport cu natura particulară a fiecărui film, cu esența lui poetică.

2) Procesul de diversificare stilistică implică, de asemenea, înmulțirea registrelor, formulelor, speciilor cinematografice. Între filmul cu un pronunțat caracter experimental (promovat mai mult sau mai puțin consecvent) și serialul de larg consum (preluat adesea de televiziune, adresat îndeosebi copiilor, mai rar adulților), între filmul-basm și filmul științifico-fantastic, între parabola filozofică și satira

de moravuri, între fabulă și eseul poetic, producția de la „Anima“ îmbrățișează astăzi o arie întinsă, infinit mai cuprinzătoare decât în anii ’50, epocă de dominație autoritară a istorioarei moralizatoare în tradiție disneyană.

În ultimele două decenii, practica animației noastre relevă tendința spre ceea ce am numi „stabilizarea formulelor“, cultivarea lor mai asiduă, în virtutea unui program atent urmărit. În albia croită de tetralogia lui Gopo, căpătând însă accente originale, datorate viziunilor și stilurilor personale, eseul metaforic pe teme filozofice și morale pe care îl frecventează mereu Sabin Bălașa, Ion Truică sau Szilagyi Zoltán vine să amplifice deschiderea producției de la „Anima“ spre zonele gravității reflexive, în acord cu năzuința cea mai vie a întregii animații contemporane; străbătut de înfiorare cosmică la Bălașa, el se încarcă de o sensibilă vibrație lirică la Truică, de luciditate aspră și de accente amare la Szilagyi. Propusă de cele două serii de miniaturi realizate de Gopo în 1966–1967, reluată de numeroși cineaști, de la Matty Aslan la Nell Cobar, de la Olimp Vărășteanu la Dinu Șerbescu, formula așa-numitului „film-pilulă“ se prevalează de forța conciziei epice și a concentrării aforistice, de pregnanța dilatării caricaturale, de vioiciunea ritmului cinematografic; aproape întotdeauna înscris în registrul crochiului satiric, mișcându-se între maliție și grotescul sarcastic, filmul-pilulă rămâne, în ciuda tendinței spre stereotipie și a inegalității valorice de care suferă, o experiență fără îndoială utilă, inclusiv din unghiul eficacității sociale. Pe drumul deschis de mai vechile încercări ale lui Nell Cobar, Zaharia Buzea, Olimp Vărășteanu și Florin Anghelescu, serialul și ciclul de filme câștigă masiv teren în a doua jumătate a anilor ’70: cu o savoare fabulistică sau cu un caracter didactic manifest, luând înfățișarea foiletonului de aventuri sau pe cea a poveștii, ironice sau lirice, ele s-au instalat azi definitiv printre practicile favorite ale animației românești. Ca și în celelalte cazuri, stabilizarea acestor două formule are, indiscutabil, consecințe în plan stilistic, îndeosebi în ceea ce privește rafinarea simțului epic, așa cum a observat critica în mai multe rânduri.

3) Plastica rămâne domeniul în care efortul de autodefinire stilistică întreprins de cineaștii noștri se face simțit cu o particulară intensitate și coerență.

E de notat, înainte de toate, diversificarea surselor culturale (inclusiv cinematografice) ale modalităților și tehnicilor figurative,

tendință dictată de accelerarea și desăvârșirea unui proces început mai de mult, în epoca tetralogiei lui Gopo: ieșirea animației noastre din câmpul de gravitație al modelului plastic unic, seducătorul, prestigiosul model disneyan. Desigur, Walt Disney continuă să ofere sugestii plasticienilor de la „Anima", cum o arată filmele lui Victor Antonescu, respectuoase uneori până la pastișă, ori cele ale lui Laurențiu Sîrbu, mai libere în raport cu sursa. Alături de modelul clasic, își fac apariția, însă, și alte tipuri de repere: în legătură cu *Picătura* al lui Sabin Bălașa, critica a evocat numele lui Lenica; *Încurcă-lume* al lui Zeno Bogdănescu trimite la cuceririle expresive ale școlii de la Zagreb: grafica epurată, animarea bazată pe discontinuitate, ritmul extrem de rapid, obligând spectatorul la un exercițiu mental pe potrivă. Raportarea la experiențele artelor plastice dobândește și ea un caracter mai decis: dacă Bob Călinescu se adresează sculpturii populare în lemn, Virgil Mocanu și Adrian Petringenaru sunt atenți la lecția stilistică a picturii țărănești pe sticlă; Nell Cobar trece pe ecran vinieta umoristică; Mircea Toia și Călin Cazan se referă la desenul aplatizat și la cromatismul violent al benzilor desenate; la limbajul simplificat al graficii moderne face apel și Liana Petruțiu. Toate aceste încercări, și altele încă, sunt simptomatice pentru ambiția animatorilor noștri de a-și găsi drumul stilistic propriu. Când putem vorbi de izbânzi, ele țin exclusiv de puterea cineastului de a remodela sugestiile primite, de a le integra organic în unitatea operei.

Îndepărtându-se din ce în ce mai hotărât de platitudinea și de naturalismul exercițiului figurativ din epoca de pionierat, deschizându-se spre căutările moderne din aria artelor vizuale, capabilă în general să respingă mimetismul, animația ultimilor douăzeci de ani numără o serie de artiști-animatori cu o gândire plastică matură, personală. Stilul lui Gopo are o pecete figurativ-dinamică imposibil de confundat. Cineast cu gustul lapidarității, al extremei parcimonii vizuale, Matty Aslan e posesorul unei linii rapide și incisive. Reluând vocabularul și sintaxa operei picturale a artistului, eseurile cinematografice ale lui Bălașa pun accentul pe configurarea și pe reconfigurarea dinamică a motivelor iconografice, într-o metamorfoză infinită parcă. Truică practică asiduu stilizarea: în imaginile lui, finețea decorativă a formelor se întâlnește cu simplitatea și delicatețea gamei cromatice. Filmele lui Szilágyi au o grafică nervoasă și austeră: esențializată, străină de orice răsfăț ornamental, linia precizează aici desenul cu energie, cu o claritate tăioasă. Sîrbu dovedește daruri de colorist subtil:

aproape fiecare dintre filmele pe care le-a semnat ar putea fi descris ca o incursiune în lumea magică a culorii, ca o joacă a regizorului, deopotrivă savantă și ingenuă, cu resursele paletei; efectele cromatice sunt diafane uneori, alteori se succed ca într-o rotire de caleidoscop, explodează ca focurile bengale.

II. Procesul de diversificare stilistică pe care îl traversează animația noastră poate fi surprins nu numai printr-o „privire asupra ansamblului", ci și din unghiul, mai acuzat analitic, al examinării traiectoriilor individuale. Lăsând la o parte discuția despre metamorfoza înregistrată de opera unor regizori cu filmografii inițiate în anii '50 (operată în măsuri și pe căi diferite, împrospătarea mijloacelor stilistice este evidentă la Ion Popescu-Gopo, Matty Aslan și George Sibianu), ne oprim la o contribuție pe care o socotim de prim ordin: cea a noilor generații de cineaști.

După 1964, în anii scurși până la începutul deceniului al optulea, debutează numeroși regizori; îi amintim pe Victor Antonescu, Tatiana Apahideanu, Sabin Bălașa, Zaharia Buzea, Luminița Cazacu, Virgil Mocanu, Liana Petruțiu, Adrian Petringenaru, Isabela Petrașincu, Laurențiu Sîrbu, Ion Truică. Survenit la sfârșitul anilor '70, aflat încă în plină, febrilă desfășurare, cel de-al doilea „asalt" al debutanților aduce în atenție numele lui Szilagyi Zoltán, Ion Manea, Lucian Profirescu, Zeno Bogdănescu, Radu Igazsag, Olimpiu Bandalac, Dinu Șerbescu, Flori Liceică, Clemansa Sion, Dinu Petrescu. Fenomen de importanță capitală pentru destinul animației românești, afluxul de noi forțe regizorale îngăduie, așa cum o indică o serie de cazuri, o bine-venită evadare din convenționalism și comoditate, primenirea limbajului, rezultată dintr-o intuire mai exactă a specificității lui, relansarea preocupării pentru experiment, preocupare destul de neglijată o vreme.

Privite din perspectiva problemei noastre, evoluțiile personale ale cineaștilor din noile generații rămân extrem de divergente. La unii, prizonieri prematuri ai rutinei, efortul de autodefinire stilistică e aproape inexistent. În alte cazuri, putem întâlni o difuză „aspirație spre stil": filmele lui Adrian Petringenaru și Laurențiu Sîrbu, de pildă, relevă neîndoielnic o anumită convergență tematică și expresivă, dar ea se dovedește deocamdată prea slabă pentru a ne îndritui să vorbim de cristalizarea unor stiluri. Sabin Bălașa, Ion Truică, Mihai Bădică, dintre animatorii impuși de primul flux al debuturilor,Szilagyi Zoltán,

dintre ultimii veniți, se apropie în cea mai mare măsură de ceea ce înseamnă un autor de film. Cu o coerență sporită a conținuturilor și a formelor, opera lor propune o lume poetică distinctă, lasă să se întrevadă o amprentă stilistică inconfundabilă.

1) Nu e deloc surprinzător să constatăm că filmele lui Sabin Bălașa se plasează în aria problematică trasată de opera plastică a artistului. Într-o nedezmințită solidaritate, cinematograful, pictura de șevalet și arta monumentală vin să transmită aceeași tensiune lăuntrică, să dea glas acelorași întrebări și certitudini. Înscrise uneori în registrul imnic, străbătute alteori de o încordare patetică, prevalându-se cel mai adesea de puterile reveriei poetice, filmele cineastului alcătuiesc un ansamblu omogen ca substanță ideologică, monoton doar în aparență; de la *Picătura* la *Exodul spre lumină*, întreg cinematograful lui Bălașa se articulează – metodic, am spune – după principiul „temei cu variațiuni". Temele predilecte ale eseisticii cu caracter filozofic pe care o cultivă regizorul apar formulate net încă din filmele realizate în anii ' 60. *Orașul* e un cântec liric închinat puterii omului de a învinge spaima de neant. Figurată printr-o poetică succesiune de întruchipări ale vârstelor omenești, metafora centrală din *Valul* sugerează ciclul neîntrerupt al vieții. *Pasărea Phoenix* transfigurează motivul luptei cu inerția, făcând elogiul eternei căutări ca sursă regeneratoare a forței spirituale a omului. Reluând mai vechea imagine emblematică a cuplului, *Fascinații* vorbește despre fascinația mereu vie pe care o exercită asupra noastră aventura cunoașterii, în timp și în spațiu, în universul lăuntric sau în lumea din afară. Ca și încercările de mai înainte, filmele din anii '70 sunt luxuriante poeme vizuale; *Întoarcere în viitor*, *Galaxia*, *Pelerini în timp*, *Odă*, *Exodul spre lumină* îl recomandă pe Sabin Bălașa, din nou și cu tărie, ca pe un cineast preocupat de „temele eterne": viața, moartea, iubirea. Întrețesându-se în permanență, ele conferă viziunii autorului o complexitate și o mobilitate dialectică. Nu întâmplător, universul poetic pe care îl încheagă opera lui Bălașa stă sub semnul a două mari „idei lirice" cu funcție ordonatoare: intuiția întrepătrunderii regnurilor și sentimentul necontenitei prefaceri a materiei, ultimul făcându-ne părtași la spectacolul neașteptatelor, tulburătoarelor transformări ale lutului și ale pietrei, ale lumii vegetale, ale luminii, ale trupului omenesc. Din aceste nuclee derivă multe dintre imaginile stranii, nu lipsite de o anumită forță obsesională, pe care le compune cineastul: luna

sugerată de vârtejul păsărilor (*Valul*); interiorul corpului uman închipuind o misterioasă vegetație (*Pasărea Phoenix*); pasărea ca o arhaică figurină de pământ ars, antropomorfizată, cu umblet omenesc (*Pasărea Phoenix*); galaxiile ascunse în siluetele eroilor (*Galaxia*); palmele îngemănate preschimbându-se în aripi de pasăre (*Odă*); iureșul oamenilor spre lumină, masă de forme evanescente angrenate într-un irezistibil elan ascensional (*Exodul spre lumină*).

De la un film la altul, regizorul adâncește și îmbogățește o mitologie personală centrată pe câteva arhetipuri simbolice (arborele vieții, pasărea Phoenix, cuplul inițial), un discurs liric a cărui coerență e asigurată de prezența acelorași motive (ideea de timp, dialectica trecut–prezent–viitor, perpetua devenire, destinul cosmic al omului, visul și realitatea, erosul suav), o tehnică retorică bazată pe asocieri și transferuri metaforice în lanț (vezi metafora, frecventă, a omului transformat în copac și în pasăre), un stil plastic clădit pe o rafinată reelaborare a sugestiilor suprarealismului (desenul, de o extremă precizie, slujește compoziții cu o sintaxă insolită; acordurile de alb-albastru pe care le preferă cineastul par desprinse din paleta lui Magritte), un patrimoniu de laitmotive iconografice de o certă expresivitate (peisajul arid, geologic, are aproape de fiecare dată un aer enigmatic, strecoară un fior neliniștitor). Toate aceste elemente participă la fixarea unei originalități stilistice de netăgăduit.

Angajat pe un drum atât de dificil, deloc lipsit de riscuri, cum e drumul pe care și l-a ales încă din clipa debutului, Bălașa îl parcurge nu fără ezitări, opriri sau scăderi de tonus, însuflețit însă întotdeauna de o admirabilă fidelitate față de crezul său estetic. Oscilând între invenția specific cinematografică și animarea compozițiilor picturale, între reflecția filozofică de o anumită gravitate și retorism, între spontan și laborios, între stil și manieră, experiența lui Sabin Bălașa e experiența unui cineast stăpânit de febra căutărilor. Prin ceea ce are cu adevărat prețios, ea înseamnă pentru animația noastră, prea adesea mulțumită cu câștigurile agonisite, descoperirea unui nou orizont expresiv.

2) Deși nu îi lipsește vioiciunea narativă, deși păstrează o anumită savoare folclorică, *Dan năzdrăvan*, filmul de debut al lui Ion Truică, rămâne un simplu exercițiu de digitație. Cineastul își va descoperi vocațiile reale fără prea multă întârziere. Delicatețea invenției lui poetice se vădise încă din *Pe un perete*, în secvența finală, compusă ca un balet al formelor și al culorilor: eroii – îndrăgostiții regăsiți în

ciuda tuturor piedicilor – se desprind de pe zidul casei pe care sunt desenați, scapă din lumea în care fuseseră captivi, pentru a se înălța în zbor deasupra unui oraș magic. Rafinamentul plastic și simțul ritmului se vădiseră încă din *Vânătoarea*, unde există un geometric „dans al fluturilor". Aceste calități se conjugă mai ferm în *Carnavalul*, *Marea zidire* și *Hidalgo*, toate interpretări ale unor motive literare (*Fetița cu chibrituri*, legenda meșterului Manole, *Don Quijote*). Spre deosebire de operele anterioare, filmele saltului valoric, cum am fi ispitiți să le numim, au o remarcabilă concentrare lirică. Esențială e, aici, capacitatea regizorului de a crea atmosfera. *Carnavalul* transpune povestea lui Andersen într-un climat rând pe rând melancolic, feeric, neliniștitor; silueta tremurătoare, ca o pâlpâire de flacără, a fetiței înaintând pe câmpul înzăpezit rămâne una dintre rarele imagini din cinematograful nostru de animație în care emoția se naște din tensiunea liniei, am spune din tragismul ei. *Marea zidire* reia istoria meșterului Manole în cheia solemnă a baladei, punând accentul pe poezia tragică a mitului popular; originalitatea de expresie a filmului vine în egală măsură din hieratismul desenului, din gingășia și puritatea petei de culoare (însuflețind fundalul a cărui factură evocă lemnul și al cărui cromatism amintește lutul), din animația zgârcită în efecte, gândită să susțină ascetismul graficii. Având o autonomie sporită în raport cu sursa literară, pornind de la câteva motive ale romanului pentru a construi o multitudine de metafore menite să exprime frumusețea idealului umanist întruchipat de eroul lui Cervantes, *Hidalgo* amestecă realul și imaginarul, melancolia și jovialitatea, sobrietatea și exuberanța.

Mai substanțiale și mai unitare decât încercările de până atunci, *Carnavalul*, *Marea zidire* și *Hidalgo* puseseră în evidență cu limpezime caracteristicile fundamentale ale discursului poetic pe care îl dezvoltă Truică: atracția spre mit, densitatea limbajului figurat, transparența lirismului. Alcătuind încă de pe acum un veritabil ciclu, filmele inspirate de istoria națională, de la *Furtuna* la *Balada lui Tudor*, reconfirmă multe din înclinațiile și căutările stilistice ale cineastului, după cum aduc o serie de accente noi. Neschimbat rămâne, în primul rând, stilul grafic: desenul e, ca și altădată, economic, cu preferințe pentru linia subțire și energic trasată, pentru siluetele longiline, acestea amintindu-ne uneori noblețea vechilor portrete votive; culoarea (regizorul procedează acum la o reducere și mai drastică a gamei cromatice) continuă să ne fascineze, păstrându-și prețioasa frăgezime, tonurile pale, datorate cerapastelurilor. Sunt reluate unele tehnici folosite și mai înainte cu

bune rezultate (*Balada lui Tudor* inserează fotografii solarizate, cum făcuse *Marea zidire*) și se permanentizează utilizarea unor materiale ale căror virtuți Truică le descoperise între timp (începând cu *Cercul*, el abandonează acetofanul în favoarea cartonului sau a hârtiei). Citatul plastic e din nou prezent: imaginea eroilor aflați în temniță, în *Furtuna*, trimite la patetismul formelor michelangiolești. Ca ritm cinematografic, filmele au aceeași curgere molcomă, de cântec bătrânesc. Chiar dacă timid, efortul de înnoire, semnificativ pentru evoluția actuală a cineastului, pentru dinamica stilului său, se percepe mai ales în spațiul căutărilor de natură retorică. Pe de o parte, Truică va continua să experimenteze laitmotivul metaforic (cercul sugerează uneori soarele, alteori pâinea; motiv cu o accentuată expresivitate decorativă, arcul de boltă sporește impresia de monumental), să opereze cu alegoricul (pajura habsburgică în *Furtuna*, boierescul ișlic fanariot în *Balada lui Tudor* sunt trufașele embleme ale împilării). Pe de altă parte, el încearcă un drum relativ nou atunci când recurge la ceea ce se numește „metafora cosmologică". În *Furtuna*, șirurile de iobagi răsculați se întrupează din curgerea neîncetată a nenumăratelor pâraie de munte; tot aici, iobagii sunt aidoma stâncilor, într-o imagine care ne amintește de versurile lui Aron Cotruș închinate lui Horia, acel erou „pietros, viforos", acel „țăran de cremene"; în *Balada lui Tudor*, pandurii Vladimirescului prind contur din siluetele brazilor. Apelul atât de stăruitor la limbajul simbolic nu ni se pare greu de explicat. Ion Truică vrea să cuprindă marile semnificații filozofice, sociale, morale ale evenimentului istoric și să mediteze asupra lor, să dea efigia lirică a personalității intrate în legendă. *Furtuna*, filmul cel mai bun al ciclului, opera în care îngemănarea tragicului și eroicului capătă accente tulburătoare, se deschide cu acest insert elocvent: „Astăzi, învie umbrele amintirii cu faptele de durere și înălțare ale lui Horia, ale lui Cloșca și ale lui Crișan". Interesat de comunicarea poetică, revelatoare, cineastul evocă, nu reconstituie; el transfigurează materia epică sub imperiul emoției, al vibrației la „faptele de durere și înălțare" trecute în cartea de aur a istoriei românești.

3) Curând după debut, Mihai Bădică părăsește cartoanele decupate și filmul de păpuși tradițional pentru un nou material și pentru o nouă tehnică: modelajul plastilinei sub aparat. Experimentul se produce într-un moment de cotitură în evoluția regizorului, momentul deschiderii spre un alt orizont tematic. Rezultatele lui se dovedesc rodnice. Numărându-se printre cele mai dense meditații

filozofice pe care le-a dat animația noastră în anii '70, povestit cu o strictețe fără egal în opera lui Bădică, *Icar* aduce un accent personal, făgăduiește cristalizarea unei lumi poetice de sine stătătoare. Eroul filmului – o făptură antropomorfă, stângace și greoaie, cu o înfățișare butucănoasă, întru nimic deosebită de cea a ființelor din jur – își descoperă forța demiurgică grație curajului de a crede până la capăt în ceea ce altora li se pare un ideal irealizabil: ciudata făptură se smulge din lutul gros, începe să meargă, încearcă să-și ia zborul spre înălțimi. *Icar* poate fi citit ca o parabolă despre îndrăzneala vizionară; deloc emfatică, însuflețită de încrederea în puterea omului de a-și înfăptui visurile în pofida eșecurilor vremelnice și a adversităților, ea lasă un sentiment stenic. Cu *Geneză*, *Alter ego*, *Metaforă* și *Galileo Galilei*, cineastul se mișcă tot în aria motivului filozofic sau mitic, pentru a-l așeza la temelia unor eseuri dedicate gândului și gestului cutezător, neîncetatei bătălii duse cu inerția, cu prejudecățile, setei de cunoaștere ori năzuinței perpetue spre autodesăvârșire. Discursul ideologic inițiat de *Icar* se rotunjește, câștigă în amploare.

Dincolo de înclinația spre reflecție, ceea ce individualizează filmele lui Mihai Bădică e virtuozitatea folosirii procedeelor și știința cu care plasticianul-animator exploatează proprietățile materialelor preferate. În *Geneză*, plastilina devine o materie vie și fremătătoare, în stare să exprime mișcări, vibrații subtile, cum se întâmplă în descrierea înfruntării eroului cu biciuitorul vânt cosmic. Pentru a sugera „lupta contrariilor", ambițiosul *Metaforă* face apel la contrastul dintre maleabilitatea plastilinei și rigiditatea sârmei. Remarcabil și pentru utilizarea luminii colorate, *Galileo Galilei* conferă povestirii vizuale un dinamism puternic, uneori chiar frenetic. La autorul lui *Icar*, virtuozitatea tehnică e pusă întotdeauna în serviciul ideii.

4) *Nodul gordian*, *Arena* și *Monolog*, cele trei filme pe care le-a realizat până acum Szilagyi Zoltán, stau sub semnul concentrării reflexive.

Pe cât de redusă ca proporții, pe atât de precizată în esența ei stilistică, opera tânărului cineast vădește, înainte de toate, o rece pasiune iconoclastă. Răsturnând sensul tradițional al mitului, *Nodul gordian* polemizează cu osificarea locurilor comune, cu comodele soluții „de-a gata", vestejește falsa bravură, poza marțială, încântarea de sine. O sistematică deriziune a miticului există în *Arena*, unde personajele și întâmplările basmului și-au pierdut semnificațiile originare, au încetat să mai exercite fascinația lor obișnuită (cavalerul,

aflat la o vârstă tomnatică, poartă în locul zalelor un banal pulover; „înfricoșătorul“ balaur se târăște anevoie, scârțâind din toate încheieturile, suferă de blazare); străbătut de luciditatea ironică din *Nodul gordian*, filmul evită cu inteligență alunecarea în șarja facilă. *Monolog* vrea să vorbească despre profunzimile eului pe un ton antisentimentalist, punctat de o neașteptată notă de cruzime. Tot atât de izbitoare este și cealaltă constantă a cinematografului lui Szilagyi: încercarea de a scruta interioritatea umană. Tema din *Nodul gordian* e supusă unei tratări regizorale acuzat analitice. Preocuparea pentru studiul stărilor sufletești explică frecvența portretelor de aici, meticuloasa restituire a detaliilor din care se încheagă „jocul microfizionomic“ al personajelor. Cineastul va regăsi astfel gustul, atât de modern, pentru realismul nuanței psihologice și acest demers îl va singulariza o vreme printre animatorii noștri. *Monolog* duce mai departe, mult mai departe, experiența introspecției: întreg filmul se constituie ca o vizualizare a fantasmelor eroului, ca o transcriere a neliniștii lui lăuntrice, ca o plonjare în curentul imprevizibil al impulsurilor obscure. Întreprinsă azi de regizori ca Rófusz, explorarea subiectivității rămâne un alt element apt să definească modernitatea proiectului cinematografic al lui Szilagyi.

O severă alegere și o fermă stăpânire a mijloacelor expresive ne întâmpină în *Nodul gordian*, *Arena* și *Monolog*. Fiecare dintre ele are precizie și, cu excepția ultimului, organicitate; fiecare în parte și toate la un loc ne permit să detectăm prezența unui timbru stilistic particular. La stabilirea lui participă într-o măsură hotărâtoare gândirea plastică (spațiul e circumscris ca spațiul unei reprezentații: scena de teatru în *Nodul gordian*, ecranul televizorului în *Arena*, peretele camerei, un fel de substitut al ecranului, am spune, în *Monolog*; o serie de soluții expresive simulează elementul de natură documentară; folosirea culorii relevă preferința pentru monocromie), organizarea relației dintre imagine și sunet (de remarcat predilecția pentru elementele sonore din off), construcția ritmică a operelor (riguroasă, suplă, mereu atentă la exigențele narațiunii).

III. În istoria stilistică a cinematografului de animație românesc, ultimele două decenii reprezintă o etapă-cheie: etapa unei necesare, îmbucurătoare diversificări de expresie, stimulată și garantată de impunerea mai decisă a poeticilor de autor. La capătul excursului nostru, am dori să formulăm o observație cu caracter mai general, reluând, de fapt, un apel pe care critica l-a lansat în repetate rânduri.

Cum o demonstrează cazul mai vechi al lui Ion Popescu-Gopo, cum o arată cazurile mai recente ale lui Sabin Bălașa, Ion Truică, Mihai Bădică și Szilagyi Zoltán, afirmarea filmului de animație, în contextul cinematografiei naționale ca și în confruntările de pe arena mondială, s-a datorat, de fiecare dată, experiențelor izolate, eforturilor solitare. Altfel spus, succesele pe care le-am dobândit nu au produs o stare de emulație, nu au determinat apariția acelei ample producții capabile să asigure ascensiunea constantă a genului, omogenizarea valorică. Avatarurile animației dovedesc din nou necesitatea unei mișcări cinematografice de anvergură, desfășurată în virtutea unui program estetic coerent, înscrisă în orizontul ideologic și stilistic al „școlii de film naționale". Saltul calitativ înspre care tindem, progresele pe care le așteptăm implică o conștiință mai vie a faptului că animația a devenit una dintre zonele de mare densitate și ascuțime problematică ale cinematografului de astăzi, luând în stăpânire reflecția socială, politică și etică, dând meditației filozofice sau istorice o imediată rezonanță în actualitate. Ceea ce spunea Victor Iliu despre autorul *Scurtei istorii* rezumă cu claritate îndatoririle fundamentale ale regizorului de animație, ca de altfel ale oricărui cineast: „Gopo e un mare artist, nu numai pentru că produce din mai nimic operă de artă, pentru că adună mari premii internaționale... El este un artist care are simțul actualității în sensul cel mai profund. El intuiește exact direcțiile și liniile pe care se mișcă spiritul uman, simte temele gândirii contemporane, ținta neliniștii, a interogativelor omului epocii noastre"[1]. Pe acest drum, cineaștii noștri sunt chemați să avanseze mai hotărât decât au făcut-o până acum, mobilizând toate resursele talentului și îndrăznelii lor creatoare.

(„Studii și Cercetări de Istoria Artei", seria teatru–muzică–cinematografie, tom 32, 1985)

1. Victor Iliu, *Fascinația cinematografului*, București, Meridiane, 1973, p. 145

„SCURTĂ ISTORIE“ A FILMULUI ISTORIC ROMÂNESC DE IERI ȘI DE AZI

(...) *Războiul Independenței* rămâne nu numai primul mare efort spectacular al producției autohtone, nu numai opera destinată să confere cinematografului o certă demnitate culturală (provenită din absorbirea unui stil de joc și de regie prestigios, cel al Naționalului bucureștean), ci și întâia experiență cinematografică dotată cu puterea efectivă de a mobiliza conștiința publică: ecourile pe care prezentarea filmului le-a trezit în Transilvania și în Banat sunt, în acest sens, un argument convingător. Reconstituind evenimentul istoric cu fidelitate, în termeni aproape cronicărești, implicând prețioasa intuiție a raportării la politic, înglobând ficțiunile literare care au mișcat sufletul colectiv (*Peneș Curcanul*), filmul lui Grigore Brezeanu gravitează în jurul ideii eroismului popular: el încearcă, astfel, o primă lectură a unui motiv fundamental al viitoarei „epopei cinematografice naționale“. Ideea eroismului dovedit de poporul nostru în necontenita lui luptă pentru apărarea ființei naționale și pentru progres social traversează ca un fir roșu toate evocările trecutului pe care ni le-au lăsat înaintașii ecranului românesc, fără nicio excepție, de la *Cetatea Neamțului* al lui Emil Gîrleanu la *Haiducii* al lui Horia Igiroșanu, de la *Datorie și sacrificiu* al lui Ion Șahighian la *Ecaterina Teodoroiu* al lui Ion Niculescu-Brună.

(...) Inaugurând „epopeea cinematografică națională“, *Tudor* nu are doar valoarea operei de pionierat. *Tudor* continuă să reprezinte o ipoteză viabilă de film istoric, pentru că a știut să țină cumpăna între document și ficțiune, între cronică și dramă, între individual și coral. Filmul dobândește precise accente sociale (într-o mișcare amplă, el explorează diversele straturi ale societății românești din ajunul și din timpul Revoluției de la 1821) și emoționante accente umane (văzut ca simbol al luptei pentru eliberare națională și socială, eroul își dezvăluie mereu umanitatea vie, problematizată, zbuciumul lăuntric și conștiința sacrificiului conferindu-i o măreție tragică).

(...) În *Mihai Viteazul*, Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu concep personajul principal în cheia eroică a lui „sapientia et fortitudo“, urmărind să sugereze dimensiunea lui mitică, așa cum se întâmplă în frumoasa secvență a oștenilor moldoveni care își întind brațele spre voievod pentru a-l atinge o clipă. Atenția pentru descifrarea rețelei

de „conexiuni dialectice“ a timpului istoric e, însă, mai atenuată decât în filmul lui Lucian Bratu. Sfârșitul tragic al lui Mihai pare în ultimă instanță rezultatul intrigilor de palat și al încurcării ițelor sentimentale: autorii cedează astfel, într-un punct vital, seducțiilor superproducției standard, pierzând prilejul de a investiga în planul cauzalităților mai profunde, de a demonta mecanismul unei monstruoase crime politice și de a da reflecției, în consecință, un spor de ascuțime.

Grăitoare pentru efortul cineaștilor noștri de a potența semnificațiile filozofice, sociale, politice, umane, extrase din „fila de hronic“, *Tudor* și *Mihai Viteazul* fac din eroul istoric principalul purtător al problematicii pe care își propun să o comunice. Plasați în centrul filmelor, la întretăierea liniilor esențiale ale narațiunii (spre deosebire de Decebal din *Dacii*, învestit cu statutul unei „Nebenfigur“, ca să împrumutăm termenul lui Lukács), constituind pivotul întregii lumi ideologice și stilistice a operelor, Tudor și Mihai Viteazul sunt efigiile pilduitoare ale personalității capabile să înfăptuiască sarcinile istoriei, să acționeze în consonanță cu marile năzuințe colective. Acest tipar va fi folosit în numeroase rânduri, cu rezultate valorice inegale.

Dintre filmele realizate în ultimii zece ani, interesante ca viziune asupra eroului istoric ni se par îndeosebi *Cantemir* și *Vlad Țepeș*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* și *Horea*. Centrat pe figura domnitorului moldovean, deopotrivă diplomat perspicace și cărturar de anvergură europeană, *Cantemir* aduce câteva intuiții prețioase: atacă mai susținut discutarea contextului politic internațional în care se înscriu inițiativele lui Cantemir, scoate personajul istoric din poza statuară, refuză mica poveste sentimentală, tradițional ingredient al romanțării istoriei. Construit tot ca un film-portret, *Vlad Țepeș* are meritul de a proiecta personalitatea lui Țepeș în lumina adevărului istoric; înfățișându-și eroul ca pe un exponent al luptei pentru neatârnarea țării, Doru Năstase intră într-o polemică fățișă cu acea imagine sanguinară și demonică a voievodului acreditată de atâtea legende neîntemeiate, o polemică deosebit de oportună. Minuția realistă a observației caracterologice, simțul nuanței psihologice individualizează portretizarea domnitorului în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, operă în care preocuparea stăruitoare pentru analiză nu duce, ca de obicei, la abolirea privirii sintetice, la sacrificarea perspectivei de ansamblu: Malvina Urșianu reconstituie pas cu pas procesul transformării morale și sufletești a lui Lăpușneanu,

sugerând cu acuitate dialectica lui tragică. Luminat succesiv dintr-o multitudine de unghiuri narative, recompus din jocul diverselor optici asupra evenimentelor descrise, încărcat de tensiune, portretul central din *Horea* capătă și el o notabilă consistență realistă: omenia adâncă, hotărârea nestrămutată, puterea de sacrificiu, reflexivitatea, forța interioară, toate aceste note definitorii pentru Horea-omul și Horea-căpetenia răscoalei de la 1784 fac din personajul lui Mircea Mureșan o prezență atașantă.

Ca și romanul cu subiect istoric, evocarea cinematografică a trecutului e o probă a spiritului de discernământ, a capacității de selecție pe care cineastul le manifestă în raport cu realitatea chemată să stea la temelia operei sale. Concentrarea acțiunii în jurul unor momente decisive, revelatoare pentru dinamica procesului istoric, selectarea unui conflict dramatic în stare să pună în lumină multiplele determinări, obiective și subiective, ale evenimentelor, sensul lor profund, istoric și uman, în sfârșit alegerea eroului exponențial (personaj cu existență istorică sau, dimpotrivă, personaj anonim), toate aceste demersuri asigură viabilitatea reconstituirii și condiționează, în ultimă instanță, valoarea estetică a filmului. Căci oricât de fidel, de scrupulos sau de pitoresc ar fi transpusă pe ecran pagina de istorie asupra căreia s-a oprit regizorul, ea va rămâne întotdeauna inertă dacă vorbind despre un eveniment nu vorbește despre o epocă, dacă vorbind despre trecut nu vorbește despre prezent, dacă vorbind despre un om nu vorbește despre umanitate.

Alături de atenția acordată eroului istoric, strategia evocării comportă ca element esențial grija pentru realismul reprezentării. Istoria renaște pe ecran în ceea ce are cu adevărat viu numai atunci când cineastul ne încredințează de atașamentul lui față de concretețe. Pentru a fi convingător, pentru a se înfățișa spectatorului nu ca o diorama, ci ca o „secțiune în realitate“ respirând o vibrantă senzație de viață, filmul istoric trebuie să restituie, înainte de orice, plinătatea lumii obiectuale în care se dezvoltă narațiunea, așa cum se întâmplă, bunăoară, în *Ghepardul* al lui Visconti, în *Cenușa* al lui Wajda sau în *Sărmanii flăcăi* al lui Jancsó. Reconstituirea universului fizic al povestirii presupune nu numai informație riguroasă, competență culturală (absolut necesare în crearea acestei „adevărate realități secunde“, după spusele lui Camil Petrescu), ci și, mai ales, știința de a reînvia – pornind de la document – atmosfera epocii, de a recompune ambianțele, de a conferi o precisă semnificație detaliului de decor și

costum, ca indice temporal și totodată ca agent al narațiunii. Revine astfel în discuție, dintr-o nouă perspectivă, problema autenticității în filmul istoric, terorizat nu o dată de obsesia exactității arhivistice, pândit de riscul prea marii încrederi în garanția de „adevăr istoric" pe care ar prezenta-o reproducerea fidelă a informației oferite de surse. Dar dacă e adevărat că un anacronism flagrant pune imediat sub semnul întrebării valoarea filmului ca „document al epocii" și naște îndoieli privind autenticitatea lui (exceptând, desigur, abaterile cu funcție stilistică), nu e mai puțin adevărat și faptul că o corectă, dar plată acumulare de detalii „concrete", nesubordonate unei viziuni ideologice și stilistice unificatoare, se dovedește incapabilă să refacă un crâmpei viu de istorie. În cele din urmă, autenticitatea e o problemă de intuiție poetică.

(...) Ca densitate și tensiune problematică, ca pregnanță a formulei stilistice, trei opere dedicate istoriei noastre mai noi dețin, după opinia noastră, un loc privilegiat: *Valurile Dunării*, *Serata* și *Puterea și adevărul*. Antiretorice, polemice față de schematismul sociologist, corectând o mai veche insuficiență a individualizării tipologiei pe care o putem întâlni în această zonă a producției noastre, atente la dialectica uman–politic, filmele amintite exprimă efortul de maturizare a viziunii filozofice și expresive într-unul din principalele câmpuri tematice ale cinematografului românesc de astăzi.

Consacrat actului de la 23 August 1944, *Valurile Dunării* reface traiectoria unei conștiințe, de la neimplicare la angajare, de la pasivitate la înțelegerea necesității istorice. Reluând o temă din patrimoniul clasic al cinematografului istorico-revoluționar, filmul lui Liviu Ciulei își găsește accentele personale în tratarea documentaristă a ambianței (lumea porturilor dunărene din vara lui '44, ocupațiile marinărești de pe vas, viața fluviului apar într-o meticuloasă descriere realistă), în concentrarea și stringența relațiilor psihologice (șlepul devine un microunivers în care se întretaie permanent „temele" întruchipate de cele trei personaje), dar mai ales în optica asupra evenimentului istoric: episodul pregătirii insurecției, cu angrenajul valorilor lui politice, sociale, umane, cu problemele lui „tehnice" chiar, e surprins dintr-un unghi în același timp familiar și grandios; autorul descifrează dimensiunea „mare" a istoriei

în curgerea cotidiană a vieții, privește evenimentul istoric „de la înălțimea“ oamenilor care îl înfăptuiesc. *Valurile Dunării* vorbește despre noblețea eroismului anonim cu o forță emoțională rareori întâlnită în cinematograful nostru.

Deschizând tripticul pe care Malvina Urșianu l-a dedicat aceleiași fierbinți pagini de istorie, *Serata* transformă pe nesimțite un pretext narativ simplu într-o metaforă complexă: dezagregarea luxoasei, sofisticatei petreceri mondene ținute la un conac în noaptea lui 23 August 1944 figurează prăbușirea ineluctabilă a lumii vechi. Pestriț, contradictoriu, universul uman și social al petrecerii rezumă tensiunile politice și morale ale momentului istoric, confruntările lui latente sau fățișe, întotdeauna ascuțite, pentru a propune finalmente o acidă pictură a mediului burghez și o imagine aspră, nu lipsită de gravitate, a mișcării de rezistență antifascistă. Dincolo de o anumită ezitare în stăpânirea codului narativ (spre final, filmul aglomerează scenele de acțiune parcă într-o tardivă încercare de a potoli „foamea de epic“ a spectatorului), *Serata* dovedește un viu simț analitic, evident în sesizarea amănuntului psihologic și, mai ales, în reconstituirea atmosferei, amestec de frivolitate, inconștiență, incertitudine, spaimă și derută, atmosferă pe care răsturnarea situației o iluminează brusc și tăios, sugerând verdictul necruțător al istoriei.

Cu o cuprindere temporală largă, *Puterea și adevărul* e formulat în termenii cronicii politice și aspiră să constituie o evaluare din unghi contemporan a unui amplu și frământat parcurs istoric. Filmul lui Manole Marcus îmbrățișează evoluția societății noastre în răstimpul a două decenii de prefaceri revoluționare, din 1944 până în 1965, oprindu-se cu precădere la analiza experienței politice acumulate și decantate în bătălia pentru luarea și consolidarea puterii. Dacă semnificația momentelor-cheie care au jalonat procesul istoric – insurecția, naționalizarea, colectivizarea – e doar punctată, analiza demersului politic reușește să fie consistentă, să se organizeze cu limpezime în jurul câtorva nuclee (de la motivul forței regeneratoare a adevărului la cel al credinței pătimașe în justețea cauzei revoluționare, de la problema eticii puterii la problema contradicțiilor dintre vechi și nou apărute în praxisul conducerii), să capete o anumită acuitate dialectică (mai ales în ceea ce privește relația Stoian–Duma, sesizată și în translațiile ei de la planul politic la cel personal). Cu *Puterea și adevărul*, cinematograful nostru continuă cu o energie nouă și cu o altă capacitate de deschidere spre realitate (continuă,

nu inaugurează, cum s-a spus în momentul premierei) un filon net politic al cărui punct de pornire îl constituie de fapt *Răsună valea* și ale cărui experiențe se dovediseră rodnice: *Valurile Dunării* rămâne, după părerea noastră, o operă de referință nu numai în perimetrul producției autohtone, ci și în contextul european al „filmului de rezistență antifascistă" de la începutul anilor '60.

(...) În anii '60–70, practica noastră cinematografică se angajează într-un proces mai intens și mai coerent de decantare estetică. Căpătând treptat o pondere sensibilă în ansamblul producției, filmul istoric a însemnat, în această perspectivă, un laborator în care cineaștii noștri au putut prospecta noi posibilități de expresie, un spațiu în care căutările de ordin stilistic au apărut mai repede și cu rezultate mai lesne de sesizat decât în oricare altă zonă a producției cinematografice naționale, cu excepția ecranizărilor suscitate de literatura clasică.

Ar fi de observat, în primul rând, progresiva diversificare a formulelor expresive. Pe urmele lui *Tudor*, filme precum *Mihai Viteazul*, *Buzduganul cu trei peceți*, *Rug și flacără*, *Burebista*, *La răscrucea marilor furtuni* și *Munții în flăcări* se înfățișează ca fresce narative de mari dimensiuni, cu o deasă urzeală a acțiunii cinematografice, cu o multitudine caleidoscopică de personaje și de medii. *Dacii* și *Columna* alcătuiesc un veritabil diptic: nu lipsite de momente sugestive, în special filmul semnat de Sergiu Nicolaescu, amândouă amestecă elementele istoricității cu cele ale arhaității mitice, propunere scenaristică interesantă, dar insuficient „simțită" de către regizorii respectivi, rareori sensibili la lirismul epic cerut de natura evocării întreprinse aici. În măsuri diferite, reconstituirile din *Pentru patrie* și *Falansterul* tind spre exactitatea, dacă nu și spre austeritatea de ton a ceea ce critica numește astăzi „drama documentară". *Haiducii* relansează vechea formulă a filmului de aventuri în cadru istoric: cele mai izbutite piese ale ciclului haiducesc propun spectacole captivante prin dinamism, seducătoare prin nota de pitoresc local. Dintre operele cu caracter istorico-biografic, *Speranța* constituie o încercare demnă de reținut: gândită eseistic, biografia cinematografică a lui Ștefan Gheorghiu devine biografia pasiunii, a dârzeniei și a purității cu care militantul socialist a slujit înălțătoare idealuri revoluționare. Film-reper, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* cultivă tragedia istorică

și o face din perspectiva sensibilității estetice contemporane, cu alte cuvinte operând o amplă deschidere spre meditația de natură politică; același proiect se regăsește și în recentul *Horea*.

(Fragmente dintr-un text scris în 1985, al cărui punct de pornire îl constituie articolul *L'Histoire nationale à l'écran*, publicat în „Roumanie d'aujourd'hui", nr.6, 1978)

3

FILMUL DE PE ALTE MERIDIANE

Autori, opere, personaje
Festivaluri internaționale

MÉLIÈS

Însoțind expoziția de la cinematograful Luceafărul, nouă filme înfățișează cinematograful lui Méliès în dimensiunea lui cea mai caracteristică. Iluzionistul de la teatrul „Robert Houdin“ avea să înțeleagă primul că noua artă are puteri surprinzătoare, fiind capabilă nu numai să înregistreze sosirea unui tren în gară, ci și să zămislească, cu unelte specifice, o lume proprie și deosebită. Cu Méliès, istoria filmului numără întâiul său univers, un univers fantast, imaginar, al miraculosului, al mirificului, de fapt al poeziei. „Magul“ descoperise aptitudinea demiurgică a camerei de luat vederi. Preferința lui merge spre spațiile în care fantezia poate înflori fără restricții: basmul, visul, cu incoerențele, cu alunecările lui neașteptate în timp și spațiu (ca în *Domnul baron a mâncat prea mult*), misterul zonelor necunoscute: oceanul, polul, cosmosul. Delirul imaginativ creează animale fantastice, balauri, păianjeni sau broaște uriașe, ființe ciudate precum seleniții. Împreună cu vrăjitori, duhuri rele, pitici, frumoase înlănțuite și eliberate conform moralei clasice a poveștilor, ele populează o scenografie fabuloasă, luxuriantă și convențională ca la operă. Universul său plastic are un fast baroc, o saturare de detalii de care își va aminti mai târziu Clair în primele lui filme. Câte o imagine se întipărește pe retină printr-o frumusețe nebănuită: grota de o transparență ireală din *Palatul celor 1001 de nopți*, cometa caligrafică din *Călătorie pe Lună*. Decorurile și mașinăriile extravagante, trapele, trucurile pirotehnice, acrobațiile, numerele de balet îl interesează pentru virtuțile lor spectaculare. Trucajele, mai toate inventate de acest „Jules Verne al ecranului“, aduc surpriza efectelor bufone (de notat tehnica proliferării gagului în *Locatarul diabolic*) sau a metamorfozelor poetice. Nu întâmplător Méliès a fost salutat ca părintele de necontestat al cinematografului-spectacol. Privind pelicula imperfectă și arsă de timp, vom uita o clipă anchilozarea aparatului, agitația teatrală a girls-urilor, cartonul recuzitei: Méliès ne conduce prin tărâmul farmecului ingenuu, al lucirilor misterioase, al feericului și miracolelor naive. Cinema primitiv ?

(„Contemporanul“, nr.4, 1965)

CHARLOT

Charlot se bucură de privilegiul rar al durabilității. Are o vitalitate comparabilă cu cea a marilor eroi de literatură, o longevitate miraculoasă, o existență vie și colorată. Întâmplările triste și vesele, descoperind diafanul sau ferocele, sunt chemate să transmită, dincolo de pânza inertă a ecranului, respirația vieții.

Șotiile lui Charlot stau sub o zodie poetică. Există în acest cinematograf o putere neobișnuită de a transfigura liric. Obiectele din jur, un gest, o mișcare suferă ciudate metamorfoze, își ivesc deodată latențele neștiute, prefăcându-se în surse pure de poezie. Fulgii unei perne pot cădea ireali, într-o ploaie albă și dematerializată, peste coregrafia nebună a tumbelor: bucuriile se trăiesc frenetic. Altă dată, coregrafia, executată cu aceeași știință magică a distorsiunii, întinde asupra lui Charlot o protecție nesperată: el scapă de urmăritorii furioși, de polițiști, de meșteri care vor să-l pedepsească. Cum s-a observat, dansul înlesnește migrarea în altă dimensiune: e un mod de a răspunde realității cu care nu se împacă. Omulețul și-a separat un segment din univers, i-a modelat alte legi și s-a adăpostit acolo.

Poetul satiric are un soi de voluptate încăpățînată a voracității. Preferințele lui merg spre liniile apăsate. Se inaugurează un monument și, când pânza e coborâtă, asistența simandicoasă îl descoperă indignată pe Charlot. Gestul inaugurării devine o simbolică ridicare de văl, prezența șomerului în brațele ocrotitoare ale „Prosperității" capătă un ascuțit sens polemic. Demitizează. Dezminte discursul domnului primar, dezminte găunoșenia monumentală a aparențelor.

Operația demistificării se face radical, cu o pasiune rece și înversunată. În puritana Americă, ocnașul evadat din *Pelerinul* poate trece drept pastor; când e gata să păsească pe pământul Statuii Libertății, vameșii întind înaintea *Emigrantului* cordoane polițienești. America anilor aceia, cuprinsă de convulsiile unei crize totale, America în care vagabondul își poartă, bolnav, nostalgia demnității de om, e o lume adversă. Chiar și atunci când nu lucrează la banda rulantă, Charlot execută, reflex, aceleași mișcări de robot, într-o teroare perpetuă, într-un greu coșmar. În același film *(Timpuri noi)* Charlot alunecă printre strivitoare roți dințate, înghițit de mașină. Scăpat din strânsoarea lacomă, are o curioasă criză de nebunie. Metafora se repetă; angrenajul diabolic prinde un alt muncitor: aici i se dă de mâncare, aici se petrec procesele vitale ale vieții. A devenit captivă

însăși existența omului. Sub o coajă comică, metaforele exprimă insistent condiția tragică a omului ajuns sclav, eroziunea esenței lui umane într-o ordine ostilă. E o alienare. Silit, Charlot devine, în alte instanțe, domnul Verdoux, asasinul calculat și cinic, cu mănuși elegante și floare la butonieră. Cruzimea personajului, observabilă până acum în câteva filme, izbucnește aici violent. Modul acesta de rezistență la apucăturile lumii din jur face bufoneria lui Charlot răzbunătoare. Realitatea respinge brutal aspirațiile chaplinești, așa că, într-o asemenea condiție, personajul nu se poate realiza plenar. Casa sordidă din *Timpuri noi,* care stă să cadă la cea mai firavă atingere, devine metafora unei fericiri evanescente, imposibile. Eliberat de gravitație, Charlot exprimă în cadența plutitoare a dansului fericirea visată. E o dorință de fluiditate, o lunecare nepământeană, dar e o fericire labilă, nesigură: patinatorul evoluează, periculos, pe o margine de planșeu, cu golul imens dedesubt. Lui Charlot nu-i rămâne decât chinul peregrinării spre alte zări, un mers trist, o privire tristă, o scamă de surâs. Disperare și contestație. Peste pozne și ghidușii sprințare se pogoară o umbră elegiacă. Ordinea adversă, incompatibilitatea de structură, obligă la o dureroasă solitudine. Încă o dată, Charlot a rămas singur, cu ochii după cea care pleacă, acum e în mijlocul manejului pustiu, damnat într-o nouă bolgie. Ca niciodată, sugestia din finalul *Circului* e de univers concentraționar. Dar dincolo de tristețe și amărăciune, dincolo de disperare există, perenă, o năzuință spre frumos, o capacitate de resurecție și, mai ales, credința stabilă în omenie. Vagabondul zdrențăros practică virtuțile unei umanități superioare. Charlot e gata oricând să sară întru apărarea celui năpăstuit, chiar dacă nedreptatea se comite sub regimul convenției, bunăoară în ficțiunea unui număr de cabaret: noblețe donquijotescă. Când își dă seama că fata pe lângă care trece nu vede, Charlot o salută scoțându-și pălăria: mărturisire de mare tandrețe omenească. Gestul banal, prozaic, capătă neașteptat o reverberație poetică tulburătoare. Dintr-o dispoziție spre generozitate, din nevoia fericirii celuilalt, omulețul pirpiriu se încumetă în *Luminile orașului* la ocupații sordide ori la infernul unui meci de box cu tradiționala namilă. Într-o ultimă ipostază, clovnul aflat la crepusculul vieții din *Luminile rampei*, Charlot lasă tot ce e mai bun din el celui care abia acum încearcă drumul artei. Calvero a părăsit doar pantofii țuguiați, bastonul, pălăria. Indiferența, egoismul au fost biruite. Fără cuvinte, fără gesticulație, Charlot ne învață dăruirea. „Testamentul“ poetic

proclamă tocmai perpetuarea valorilor în care omulețul, printre râs și lacrimi, a crezut, perpetuarea fidelității chaplinești față de bine și frumos. A fost învinsă moartea.

Cu Chaplin, cinematograful impune comparațiile maxime. Invocarea lui Shakespeare, Molière sau Cervantes nu mai lasă dubii: filmul, „invalidul" disprețuit, se dovedește apt să exprime asupra existenței noastre o meditație dintre cele mai adânci și grele de sensuri. Chaplin a relevat în Charlot condiția umană sub câteva raporturi fundamentale și eterne. Personajul destăinuie permanențe ale sufletului omenesc, valoarea lui e generală. Și numai așa, conferindu-i universalitatea, creatorul a putut să asigure ființei zămislite această audiență fabuloasă, unică în istoria filmului. În același timp, contextul istoric există, e viu, pulsează în infinite detalii grăitoare, aducând asupra timpului depoziția unei conștiințe lucide și cinstite. Ca limbaj, în tehnica gagului sau în deprinderea elipsei, contribuțiile lui Chaplin nu lipsesc. Lecția sa e însă prețioasă și fertilizatoare tocmai în sensul revelațiilor esențiale pe care le aduce asupra omului și lumii, ca substanță. Iată în Fellini umanitatea chaplinescă a acelui „bună seara" spus de trecători necunoscuți sufletului ars al Cabiriei, vagabondajul picaresc al Gelsominei, plasma lor tragică și comică. Iată-l pe zavattinianul Toto, frate bun al umanității suferinde, cu capacitatea lui de a converti în frumos, cu nevoia de a sădi bucurie și încredere. Cu Chaplin, cinematograful sărbătorește eternul reper.

Privim, așadar, filmele dăruite de Charlot cu recunoștința datorată unui ctitor. Dar, înainte de toate, urmărim cântecul omulețului caraghios și singur, cu emoția purificatoare pe care ne-o dă revelația frumuseții din noi.

Chaplin, spune calendarul, a împlinit 75 de ani. Charlot, miticul, are vârsta pământului, a apelor, a cerului.

(„Contemporanul", nr.22, 1964)

TREI PARODIȘTI DE ALTĂDATĂ

Vădit încă din zorii noii arte, gustul comediei americane pentru parodie se afirmă exploziv odată cu constituirea „școlii burlești" și rămâne la fel de viu, la fel de fertil, de-a lungul glorioșilor ani '20. Aproape toți exponenții burlescului cultivă – sistematic sau accidental, cu mai multă sau cu mai puțină virtuozitate – acest joc

al inteligenței și al fanteziei și numărul celor care reușesc să câștige acest veritabil pariu stilistic nu e deloc de neglijat. Chaplin, Keaton și Turpin se află, ca întotdeauna, printre câștigători.

Chaplin – CARMEN (1916)

Regia
Charles Chaplin

Actori
Charles Chaplin, Edna Purviance, Ben Turpin

În *Povestea vieții mele*, vorbind despre C.B. De Mille, Chaplin spune: „Am fost (...) atât de impresionat de versiunea lui după *Carmen*, încât am făcut și eu o comedie burlescă de două bobine cu același subiect". Cu Geraldine Farrar – diva de la Metropolitan Opera House – în fruntea distribuției, filmul lui De Mille oferă agerimii critice și imaginației chapliniene o bună ocazie de a se dezlănțui. În egală măsură, parodia lui Chaplin ia în răspăr pasionalitatea poveștii de dragoste istorisite de Bizet și de libretiștii săi, aureola mitică a personajelor, convenționalismul și desuetudinea spectacolului de operă, așa-numita „espanolada", cu recuzita ei derivată din îngroșarea elementelor de culoare locală. Principalul mijloc stilistic la care apelează regizorul rămâne metamorfozarea bufonă a gestului, operată în cursul unui sprinten număr de pantomimă; Jean Mitry remarcă pe drept cuvânt „duelul și moartea lui Don José, transformate în partidă de biliard, în **catch as catch**, în dans acrobatic, apoi în final de Opéra-Comique, eroul ridicându-se pentru a saluta asistența". Tot din arsenalul clasic al burlescului provin comicul disproporțiilor (o sabie micuță iese dintr-o teacă uriașă), gagul absurd (cochet nevoie mare, eroul își piaptănă nu numai mustăcioara, ci și epoleții uniformei), dilatarea caricaturală (Don José se înjunghie, se prăvălește peste trupul fără viață al lui Carmen și agonizează cu mișcări spasmodice, de un patetism grandilocvent: șarja devine enormă).

Keaton – CELE TREI EPOCI (1923)

Regia
Buster Keaton, Eddie Cline

Actori
Buster Keaton, Wallace Beery, Margaret Leahy

Construit pe motivul „permanentelor necazuri și victorii ale dragostei", cum scrie David Robinson, filmul are doar câteva fugare inflexiuni parodice, nu e propriu-zis o parodie. Lungmetrajul lui Keaton amestecă trei povestiri desfășurate în spații și în timpuri diferite, în epoca de piatră, în Roma antică și în America anilor '20: tiparul compozițional folosit aici parodiază formula narativă din *Intoleranță* al lui Griffith. O săgeată ironică zboară și spre stilul

intertitlurilor griffithiene, notează același critic: de pildă, insertul „O inimă răvășită arde de dorința să cunoască viitorul“ pastișează emfaza lor romanțioasă. Experimentată, după model literar, de J. Emmett Flynn în *Un yankeu la curtea regelui Arthur* (1920), dusă la strălucire de Max Linder în *Cei trei mușcă-tare* (1922), tehnica anacronismului comic e încercată cu succes: în epoca de piatră se joacă golf; Malec poartă, în episodul roman, un ceas de mână, ceas prevăzut (de încântătoarea ingeniozitate a cineastului) cu un... cadran solar; parkingul din fața Forumului, litiera-taxi și cvadriga cu roată de rezervă sunt alte invenții regizorale imposibil de uitat. Toate aceste accente parodice vin să adauge o nouă culoare paletei stilistice a filmului.

Turpin

Ben Turpin mizează pe comicul înfățișării lui pricăjite și pe exploatarea celebrului său strabism, recurge mai totdeauna la gesturi și la mișcări mecanice, amintind marioneta sau clovnul. Un singur exemplu, dintre cele mai elocvente însă, pus la îndemână de savuroasa caricatură pe care Turpin o face personajului întruchipat de Erich von Stroheim în *Nebunii femeiești* – ofițerul aristocrat, arogant, plin de morgă: atunci când omulețul caraghios izbucnește în plâns, din ochii lui țâșnesc două lungi, nesfârșite jeturi de apă, întocmai ca în reprezentația de circ. Câteva dintre parodiile interpretate de exuberantul actor figurează frecvent în cărțile de istorie a cinematografului: *Taming Target Center* (1917), unde Turpin deține rolul unui șerif fricos, ironizează poncifele westernului; *Salomé versus Shenandoah* (Erle Kenton, 1919) rescrie în cheie bufă povestea biblică; *Unchiul Tom fără colibă*, realizat în același an de Ray Hunt, glumește pe seama romanului lui Harriet Beecher Stowe; cuprins în suita parodiilor prilejuite de producția hollywoodiană, *The Shriek of Araby* (Richard Jones, 1923) ia în derâdere *Șeicul* (George Melford, 1921), exotica poveste sentimentală care a consolidat legenda lui Rudolph Valentino.

Pentru Jean-Pierre Coursodon, Turpin e „Pierre Fresnay al slapstickului, Alec Guiness al tartei de frișcă“.

(„Noul Cinema“, nr.3, 1994)

O NOAPTE LA OPERĂ

În primii ani ai sonorului, *Pesmeți pentru animale*, *Nuca de cocos* și *O noapte la operă* au făcut din Groucho, Chico și Harpo eroii unei noi mitologii bufone. Desigur, filmele fraților Marx stau în prelungirea slapstickului, care își găsise în Sennett, în Charlot și Malec întruchiparea fabuloasă la care va aspira întreaga istorie a comediei cinematografice. Groucho, Chico și Harpo sunt, întocmai ca iluștrii lor înaintași, măști. Charlot fusese vagabondul tragicomic, Harold Lloyd fusese „americanul mijlociu", Keaton – saturnianul, Langdon – lunaticul. Cei trei Marx alcătuiesc o trinitate pitorească în care Groucho e caricatura omului de afaceri, american descurcăreț, abil, cu mult aplomb, în care Chico aduce o anume notă de sentimentalitate meridională și de lirism, în care Harpo – pur erou burlesc – întrunește candoarea copilului, violența nebunului, cruzimea fantezistă a răzbunătorului. Cu o expresie zănatică, mut (muțenia aceasta e o admirabilă tehnică comică și, poate, un omagiu adus epocii de aur), Harpo e stăpânit în permanență de instinctul agresiunii, de o adevărată voluptate a distrugerilor, și prezența lui naște spontan catastrofa comică, împingând filmul într-un lung delir extravagant, amintindu-ne comicul nonsensului practicat de Jean Durand, de André Deed, prevestind demența înveselitoare a lui Jerry Lewis. Comedia a regăsit vechiul și marele privilegiu de a se mișca cu o libertate deplină, de a crea incongruențe poetice, de a transmuta firesc realitatea în miraculos, în fantastic. Frații Marx pot să mănânce un telefon, să scoată din buzunar o lampă de sudat gata aprinsă, să toarne lapte într-o ceașcă dintr-o mănușă goală; limba lui Harpo se metamorfozează neașteptat într-o serpentină, cravata poate deveni sandvici. Cum se vede, procedeele comice sunt și ele îndatorate comediei burlești, există o preferință pentru comicul obiectelor, pentru avalanșa de distrugeri, pentru dezvoltarea în lanț a gagului și în cele mai bune filme ale lor – *Supă de rață*, *O afacere îndoielnică* – frații Marx arată o putere de invenție comică ieșită din comun, o vervă diabolică. Dar acest cinematograf nu e unul epigonic, o pastișă a modelelor din anii '15. Cum bine s-a spus, frații Marx sar mult dincolo de marginile absurdului, ducând la desăvârșire un stil care ține în același timp de farsa populară, de clovnerie și de opera bufă. *Supă de rață* e o inextricabilă țesătură de gaguri vizuale și sonore, de efecte comice scoase din împletirea zgomotelor, ariilor

și dialogurilor. Invenția capitală a fraților Marx trebuie căutată aici, și de ea își va aduce aminte un Tati.

O noapte la operă, prezentat la televiziune, anunță monotonia și oboseala ultimelor lor încercări, filme cu o intrigă convențională, cu o mulțime de numere muzicale și coregrafice hibride, dezechilibrate, apropiindu-se mai degrabă de musical, fără acea matematică a ritmurilor de altădată. Există însă câteva pasaje caracteristice pentru stilul începuturilor, care se pot cita ca pagini de antologie: secvența de pe transatlantic, construită pe suspans comic; o goană-urmărire frenetică într-un apartament, imaginată parcă de Mac Sennett; finalul, cu gaguri în cascadă.

(„România literară", nr. 3, 1969)

GERMAINE DULAC: MUZICA OCHIULUI

Până astăzi, este singura regizoare care s-a consacrat și teoriei de film. Spirit viu, deschis tuturor noutăților, animată de o neobosită curiozitate intelectuală, a visat himera cinematografului pur, acel cinematograf „muzică a ochilor" despre care a scris cu atâta fervoare. A făcut elogiul mișcării și al ritmului, „libere de orice situație romanescă", războindu-se cu „subiectul", cu literatura și teatrul filmat: „Niciun film adevărat nu poate fi povestit". A vrut să dea cinematografului conștiința puterilor fabuloase ale imaginii. A vrut să-l facă stăpânitor peste domeniile, încă puțin explorate, ale reveriei și abisului sufletesc. A vrut să elibereze ecranul de materie și a încercat să-i dea evanescența și vibrația picturii impresioniste. A realizat din toate câte ceva. De la *Sărbătoare spaniolă* la *Surâzătoarea doamnă Beudet*, de la *Scoica și preotul* la *Teme și variațiuni*, opera lui Germaine Dulac, puternic impregnată de atmosfera cinematografului francez din anii '20, e un bizar creuzet în care se amestecă realismul psihologic al lui Delluc și suprarealismul lui Artaud, Gorki și Baudelaire, Chopin și Debussy, gustul pentru virtuozitățile tehnice (credea în magia deformărilor și a supraimpresiunilor) și gustul măruntului detaliu „de viață", tonul intimist al analizei psihologice și gesticulația ezoterică, invenția de natură livrescă și simțul rar al fotogeniei peisajului și chipurilor, atașamentul pentru concret (regizoarea e unul dintre reformatorii jurnalului de actualități) și tendința spre abstract. Un laborator ținut

în dezordine, iluminat în răstimpuri de flacăra unor profunde, unor vizionare intuiții cinematografice.

(„Cinema“, nr.8, 1972)

DELOC SURÂZĂTOAREA DOAMNĂ DULAC

În cazul lui Germaine Dulac, faima teoreticianului și reputația animatorului de viață cinematografică au pus în umbră, decenii de-a rândul, meritele regizorului. În 1955, într-un prim gest reparator, Le Festival d'Art Dramatique de la Ville de Paris scotea dintr-o lungă și nedreaptă uitare *Surâzătoarea doamnă Beudet*: prețuită mai mult pentru eseurile consacrate „cinegrafiei integrale“ și pentru serviciile aduse mișcării de cinecluburi, Dulac avea să se înfățișeze criticii și publicului cinefil ca autoarea unuia dintre cele mai surprinzătoare filme franceze de la începutul anilor '20.

Reinstalat la locul cuvenit în acea istorie vie a cinematografului pe care o încheagă programele cinematecilor de pretutindeni, *Surâzătoarea doamnă Beudet* trezește interesul spectatorului de azi în primul rând datorită fineței lui psihologice. Dulac își începe filmul cu o notație menită să fixeze universul povestirii: orașul de provincie, locul unde viața se scurge molcom în aparență, dramatic în subteran. „Dincolo de fațada caselor liniștite... suflete... pasiuni“, spune un insert. În acest macrounivers, mica lume a doamnei Beudet se țese din inerții zilnice, din tânjiri uneori romanțioase, din doruri nerostite, din secretele nemulțumiri iscate de platitudinea traiului dus alături de un soț obtuz. „Întotdeauna, aceleași orizonturi“, zice un alt insert; la propriu și la figurat, orizonturile bovaricei existențe a doamnei Beudet se rezumă la cei patru pereți ai salonului: obiectele de aici – oglinda, vasul cu flori, pianul, partiturile, cărțile – capătă o valoare emblematică, figurând feminitatea eroinei și înclinațiile unei ființe superioare. Incompatibilitatea alcătuirilor sufletești, a mentalităților, minează dinăuntru cuplul. Înstăritul negustor de postavuri are gusturi pe care soția lui nu le poate împărtăși (el merge la Operă să vadă un convențional *Faust*); se dezlănțuie, cu voluptate histrionică, în farse ieftine (îi place să simuleze sinuciderea); își trădează nu o dată meschinăria (cercetează cu ochi vigilent facturile de târguieli casnice). Doamna Beudet pare o delicată plantă de seră răsădită într-un mediu neprielnic, sortită să se vestejească înainte

de vreme. Femeia resimte dureros lipsa unei adevărate comuniuni umane în interiorul cuplului, egoismul inconștient al bărbatului și, mai ales, neputința lui de a-i înțelege dorințele, aspirațiile. Portretul personajului e, esențialmente, portretul sensibilității poetice aflate în conflict cu mediocritatea mic-burgheză. Dulac îl compune lapidar, din câteva pregnante detalii cinematografice: în momentele de singurătate, de reverie, eroina citește *Moartea îndrăgostiților,* poemul lui Baudelaire, ori cântă la pian *Grădini în ploaie* (muzica lui Debussy își găsește echivalentul vizual într-un rapid montaj de imagini ale naturii); extrem de sugestiv rămâne amănuntul așezării vasului cu flori: doamna Beudet îl plasează spre marginea mesei, căutând o rafinată asimetrie, domnul Beudet îl repune mereu în centru.

Cu o tehnică narativă suplă, neașteptat de liberă, întemeiată pe un fragmentarism capabil să șteargă amintirea originii lui teatrale, *Surâzătoarea doamnă Beudet* ecranizează tragicomedia omonimă a lui Denys Amiel și André Obey. „Teatrul tăcerii", experimentat aici de Amiel cu convingerea că ceea ce textul dramatic lasă nespus despre lumea lăuntrică a personajelor se dovedește mai expresiv decât ceea ce el comunică în chip direct, oferă cineastului un bun punct de plecare pentru un film de analiză psihologică. Gândit în cheia intimistă atât de familiară cinematografului „impresionist" francez, *Surâzătoarea doamnă Beudet* vrea să exploreze chiar și zonele abisale ale sufletului omenesc. Existența banală ascunde convulsii nebănuite, pojghița ei înșelătoare se sfărâmă străpunsă de impulsuri irepresibile, imaginarul se ridică la suprafața aparent calmă a realului cu o forță explozivă, pentru a-și lua revanșa; într-o secvență, Dulac descrie fantasmele eroinei: tânărul și chipeșul jucător de tenis văzut în paginile unei reviste ilustrate prinde viață, îl înșfacă pe rubicondul Beudet și îl poartă pe sus. Acumulată lent, tensiunea ajunge, pentru o clipă, la un prag tragic (ni se dă de înțeles că surâzătoarea doamnă Beudet fusese gata să-și ucidă soțul), dar cuplul își regăsește precarul, iluzoriul echilibru după o înduioșătoare scenă domestică. Cu inteligență, Dulac ocolește melodrama și își încheie filmul deopotrivă cu un accent malițios și cu o notă melancolică. O metaforă acidă comentează momentul reconcilierii: în spatele celor doi soți, figurinele reprezentate în tabloul din salon se însuflețesc pe neașteptate și evoluează într-un mic spectacol de marionete; un cadru de o tristețe difuză îi arată, apoi, pe domnul și doamna Beudet în decorul dezolant al străzii de provincie, pășind agale, „uniți de obișnuință", cum spune un insert. Întrepătrunderea

de tonuri pe care o vădește finalul nu e deloc accidentală. În permanență, *Surâzătoarea doamnă Beudet* știuse să amestece registrele expresive, tonalitățile, culorile: tandrețe și ironie, lirism nostalgic și dilatare caricaturală, realism psihologic tradițional și exerciții vizuale în spiritul avangardei, vigoare polemică și delicatețe de tușeu.

(„Magazin estival Cinema", 1984)

PROLOG LA NEOREALISM

Assunta Spina te face să-ți amintești ceea ce spusese cândva Umberto Barbaro: cinematograful verist din 1914–1916 anunță neorealismul. Căci, neîndoios, filmul lui Gustavo Serena schițează câteva dintre atitudinile fundamentale ale viitoarei „școli de la Roma": deschiderea spre tradițiile antiretorice, antiidilice ale culturii naționale (apelul cineastului la literatura lui Di Giacomo e un gest polemic față de emfaza, dulcegăria, prețiozitatea instalate pe ecranele epocii), orientarea spre psihologic și social (Serena evocă lumea periferiei napolitane cu tandrețe și compasiune, în spiritul acelui „verism sentimental" profesat de scriitorul meridional), căutarea simplității expresive (uneori, nuditatea imaginilor de aici capătă un accent aproape documentarist). Tot ce *Assunta Spina* are mai surprinzător ca prefigurare a poeticii neorealiste vine din gustul regizorului pentru concretețe. Drama pasională își află o veritabilă cutie de rezonanță în cronica străzii, în succinta, rapida descriere a ei în viața de zi cu zi: strada văzută mereu prin ușa deschisă a călcătoriei; strada cu cizmarul de peste drum, cu cântăreți din cimpoi, cu gură-cască; strada cu case leproase și băltoace pestilențiale; strada forfotind de mulțime. Precizia reconstituirii universului fizic dă unor cadre o mare intensitate de atmosferă: imaginea eroinei citind o scrisoare, în penumbra încăperii sărăcăcioase, în decorul dezolant al odăiței pline de rufele întinse la uscat, această imagine încărcată de o copleșitoare tristețe pare desprinsă dintr-un pur film neorealist. Aceeași sensibilitate la amănuntul realist se vădește în observarea comportamentelor, cum o arată mai ales secvența mesei, cu puzderia ei de notații fugitive, capabile să restituie adevărul gesturilor diurne: frângerea pâinii, luarea bucatelor cu vârful cuțitului, ștersul gurii cu colțul feței de masă, golirea paharului de vin, în picioare, înaintea plecării. Cu *Assunta Spina*, cu celelalte opere-cheie ale verismului, vechiul cinematograf italian, invadat nu o dată de larma grandioaselor

montări istorice ori de suspinele melodramei de salon, izbutește un miracol: ne lasă să auzim glasul familiar, emoționant, al vieții umile, al măruntei existențe cotidiene.

(„Cinema", nr.12, 1986)

PERICOL, FOC ȘI DRAGOSTE

Datorată expresionismului și Kammerspiel-ului, filmului de avangardă și „Noii obiectivități", marea strălucire a cinematografului german din anii '20 a pus în umbră, vreme îndelungată, producția autohtonă din deceniul anterior. De câțiva ani, însă, reevaluarea critică a acestui episod din evoluția filmului german (un episod pe nedrept ignorat, nu mai trebuie să o spunem) se desfășoară în ritm viu și cu succes, cum a dovedit-o ediția din 1990 a Festivalului de la Pordenone. Atât de necesara operație de reexaminare istoriografică și-a găsit, între altele, un bun punct de sprijin în retrospectiva itinerantă *Roșu pentru pericol, foc și dragoste*, pregătită de Goethe-Institut din München. Prezentată luna trecută la București, prin strădania filialei din România a prestigioasei instituții de cultură, însoțită de un seminar organizat de Institutul Goethe din capitală în colaborare cu Academia de Teatru și Film, ea a oferit cinefililor șansa rară de a-și îmbogăți imaginea pe care și-o făcuseră despre pionieratul celei de-a șaptea arte în țara lui Murnau.

Cabinetul doctorului Caligari al lui Robert Wiene, actul de naștere al expresionismului, impune cu curaj, în Germania, ideea de film de artă, deschide drumul unei sensibilități estetice moderne, plasează ecranul sub semnul experimentului. Până la apariția acestui veritabil film de ruptură, cinematograful autohton dă la iveală, însă, valori deloc neglijabile. Retrospectiva ne restituie o parte din ele, o parte infimă, și ne relevă, în același timp, câteva dintre ipostazele esențiale în care se înfățișează producția unui deceniu al tatonărilor de ordin expresiv, cu oscilațiile lui între imitație și efortul de a ajunge la originalitate, un deceniu al acumulărilor răbdătoare.

Un cinematograf al gustului popular

Menită să asigure sănătatea industriei cinematografice, cultivarea genurilor îndrăgite de publicul larg e, ca pretutindeni, o politică

prioritară. Melodrama rămâne unul dintre pilonii ei cei mai solizi: *Trădătoarea* al lui Urban Gad (1911) aplică rețeta conflictului dintre pasiune și datorie, rezumată prompt de insertul „Între patriotism și dragoste"; *Gânduri de Crăciun*, realizat în 1911 sau 1912 de un regizor (încă) neidentificat, transformă hazardul în Destin, un alt motiv predilect al genului; interzis de cenzura epocii, *Trăind de două ori* al lui Max Mack (1912) deapănă istoria unei femei amnezice, victimă a unui șoc psihologic care îi provoacă moartea aparentă, personaj osândit, apoi, la o cumplită suferință sentimental-morală, încheiată cu gestul sinuciderii; cantonat în lumea boemei pariziene, *Floarea din mlaștină* al lui Viggo Larsen (1913) este o dramoletă brodată tot pe canavaua avatarurilor sentimentale ale cuplului, sfârșite de data aceasta prin crimă; *Ispășirea* al lui Emerich Hanus (1917) se înscrie în seria melodramelor cu happy end. Filmul de aventuri e reprezentat de *Dreptul la existență* al lui Joseph Delmont, turnat în 1913, anul în care cinematograful german ia în stăpânire serialul polițist: centrată pe o lungă urmărire, presărată cu momente spectaculoase, narațiunea lui Delmont, cineast familiarizat cu cinematograful american, atrage atenția printr-o anumită știință a suspansului. Din evantaiul genurilor gustate de marele public nu lipsesc comedia (*Stratagema Wandei* al lui R. Portegg, 1918) și filmul pentru copii (*Lotte și marionetele* al lui Emil Albes, 1913).

Un cinematograf al vedetelor

Până în anii '20, constelația de staruri de pe firmamentul autohton e neașteptat de bogată, de la Henny Porten, întruchipare a trupeșei feminități germane, la Fern Andra, neguroasă femeie fatală, de la tenebrosul Paul Wegener la dinamicul Ernst Reicher, ca să nu-i mai amintim pe Pola Negri și Harry Piel.

Capetele de afiș ale retrospectivei sunt Wanda Treumann și Asta Nielsen. Treumann, poloneza care își datorează notorietatea internațională cinematografului german, ca și Negri, compatrioata sa, vădește în *Floarea din mlaștină* și în *Stratagema Wandei* un surprinzător simț al măsurii. Asta Nielsen, vedeta daneză chemată în studiourile de la Berlin, apare în roluri atipice pentru personajul întrupat în anii '10, cel al vampei, sau pentru personajul știut din filmele ei de mai târziu, cel al eroinei covârșite de o condiție existențială tragică: în *Trădătoarea*, Nielsen creionează o „tânără fată în floare", iar în *Regina*

bursei al lui Edmund Edel (1918) trasează portretul unei femei de afaceri energice, voluntară, sigură de sine. Actrița știe mai tot timpul să pună surdină emfazei, să aibă naturalețe în reacții, să găsească detaliul realist de comportament, să sesizeze registrul stilistic al operei. Prezență cu o certă forță de iradiere, Nielsen are „acel gram de radium care se cheamă personalitate artistică", așa cum observa Petre Pandrea.

Un cinematograf în căutarea cinematografului

Purtată pe toate meridianele cinematografului mondial din anii 1910, lupta cu teatralismul înregistrează, în producția germană timpurie, un întreg șir de victorii. Retrospectiva ne amintește câteva dintre ele. *Trădătoarea* exploatează, în pasajul de început, adâncimea câmpului. În secvența internării eroinei în clinică, *Trăind de două ori* conține o uimitoare țesătură de panoramice destinată să înfățișeze (cu ajutorul unui artificiu scenografic) simultaneitatea a două acțiuni desfășurate în ambianțe distincte. *Dreptul la existență* contribuie la efortul de deteatralizare prin multitudinea spațiilor naturale, prin vioiciunea sporită a decupajului și prin dezinvoltura actorului angrenat în numeroasele performanțe fizice cerute de natura povestirii. *Floarea din mlaștină* practică, la un moment dat, expresia metonimică: spectatorul nu vede uciderea femeii, ci înțelege săvârșirea faptei din aerul răvășit pe care îl are, în încadratura imediat următoare, bărbatul tocmai ieșit din budoar. Sensibilitatea la fotogenia peisajului citadin (probată de mai multe filme), rolul dramatic al luminii (*Și lumina pieri* al lui Fritz Bernhardt, 1914) sau folosirea oglinzilor – prezente în decor – ca mijloc de figurare a spațiului off-cadru, tehnică împrumutată din pictură (*Trădătoarea*, *Dreptul la existență*) sunt alte valori expresive nu lipsite de importanță. Micile rafinamente vizuale dovedesc vocația plastică a operatorilor germani, o vocație afirmată cu brio în anii '20: în *Floarea din mlaștină*, o imagine ne arată un mulaj așezat alături de modelul lui, piciorul viu, în carne și oase, și am zice că atmosfera ei insolită i-ar fi plăcut lui Ado Kyrou; în *Regina bursei*, silueta Astei Nielsen, înfășurată într-un somptuos mantou garnisit cu blană albă, se proiectează pe un aspru peisaj industrial. Nu mai puțin, ar merita să fie pomenite prefigurările stilistice ale expresionismului: climatul straniu, neliniștitor și fantomatica imagine a femeii învești mântate în alb, zăcând în coșciug, înconjurată de lumânări, din *Trăind de două*

ori, împletirea fantasticului demonic (derivat din literatura romantică germană) cu erotismul, a sacrului cu profanul, întâlnită în alegoricul *Biserica diavolului*, filmul din 1919 al lui Hans Mierendorff.

(„Noul Cinema", nr. 5, 1997)

LANG

Nibelungii și *M* – două filme diametral opuse ca spirit și formulă stilistică, propunând fiecare o altă imagine a cineastului, făcându-l enigmatic – ne arată cu cea mai mareexactitate impulsurile care creează cinematograful lui Lang, resorturile lui subterane, ființa lui interioară, aș zice.

Nibelungii, rescriere grandioasă, wagneriană, a mitului, se naște din fervoarea plasticii. Geometria imaginii e aici ținta supremă a regizorului, o pasiune devoratoare care izbucnește în fiecare clipă. Scenografie, ecleraj, actor, totul devine prilej de stilizare fabuloasă. Spațiul e organizat arhitectural, după o savantă simetrie, ritmat de revenirea obsedantă a acelorași elemente: scara, podul, arcada austeră; lumina alcătuiește o veritabilă arhitectură dramatică (spune Lotte Eisner); actorul contează mai degrabă ca element figurativ, este integrat cu încăpățânare acestui joc de linii și volume, trupul lui nu e nimic altceva decât o prezență scenografică. Compunerea, descompunerea, recompunerea structurilor vizuale într-un sens decorativ – iată demonul care stăpânește *Nibelungii*.

Și în *M*, capodopera lui Lang, există geniu vizual; această dragoste pătimașă de imagine nu devine însă forța motrice a operei, mecanismul ei obscur. Filmul se naște dintr-o altă vocație, la fel de strălucită , care va rodi și ea de-a lungul întregii opere a cineastului – vocația realismului psihologic și social. „Mi-am conceput filmul pe de-a-ntregul ca un reportaj", declara Lang la premieră. Descrierea crudă a unei lumi în stare de descompunere, veracitatea deplină pe care o are, artisticește vorbind, cazul patologic înfățișat, bogăția de nuanțe a introspecției psihologice – iată „substanța" realistă din *M*, pe care reminiscențele cinematografului expresionist prezente aici nu o pot disimula.

Am văzut în retrospectiva de la Cinematecă și alte filme esențiale pentru înțelegerea lui Lang: *Femeia din lună*, exercițiu de magie plastică amintind *Nibelungii; Metropolis*, *Furie*, analize necruțătoare,

febrile, ale spiritului gregar, reluând temele predilecte ale regizorului – inocența, vinovăția, ura, justiția, legea; *Trăim numai o dată*, răsfrângând aceleași vechi obsesii, nu mai puțin incisiv, nu mai puțin amar, construit cinematografic cu o precizie matematică. Și am mai văzut: câteva filme altădată faimoase devenite astăzi piese de muzeu, câteva filme ambițioase și ratate, câteva filme oarecare, lucrate cu mână expertă, dar niciodată iradiate de personalitatea cineastului, cum sunt destule în opera lui, opera aceasta violent inegală, coerentă și contradictorie totodată, proteică, neliniștitoare, fascinantă.

(„Cinema", nr.6, 1971)

POEMELE LUI DOVJENKO

Zvenigora fusese pentru cinematograful sovietic o revelație. Eisenstein saluta entuziast apariția unui glas insolit și personal, observând aliajul fascinant al artei lui Dovjenko: realitate obiectivă și inspirație poetică, elemente mitologice și viață modernă, umor și patetism – „un adevărat Gogol". Autorul lui *Potemkin* punea astfel, cu finețe, diagnosticul poeticii marelui confrate ucrainean. Universul lui Dovjenko se va cristaliza repede, menținându-și de la un film la altul coeziunea stilistică. Se văd limpede revenirile la câteva teme și motive, predilecția pentru cadența poematică sau oratorică, pentru fluiditatea lirică a compoziției, eliberată de canoanele epicului, pentru formula agitatorică, înclinația spre monumentalitate, se regăsesc disponibilitățile multiple ale autorului: imn, satiră, lirică intimă.

Aed, Dovjenko are vocația marilor acte. *Arsenal* și *Sciors* evocă Revoluția, *Pământ*, colectivizarea; *Aerograd* e cronica întemeierii unui oraș în luptă cu natura aspră, cu uneltirile diversioniștilor și mentalitatea primitivă a localnicilor, în *Poemul mării* omul zămislește o nouă geografie, *Ivan* e închinat muncii, efortului constructiv, *Miciurin* – biografia unui demiurg. De fapt, Dovjenko celebrează înfiorat **creația**. Motivul e fundamental.

În *Zvenigora*, în filmele de maturitate, în ultimele scenarii, unele încă inedite, Dovjenko rămâne un poet al cetății, cu verb aprins și pur. Cinematograful lui reface o adevărată sociogonie, de la geneza lumii noi la înfățișarea ei contemporană. Elogiind comunismul ca forță superioară, Dovjenko cântă o nouă mutație a istoriei, a rânduielilor și conștiinței umane. Procesul e dramatic. Nașterea unei ordini noi

a presupus convulsii neobișnuite, încleștări supranaturale. De aici, colorația mitică a evenimentelor, ceața legendară din jurul eroilor, fabulosul inserat în real. Vitejii lui Sciors au puteri miraculoase, ei pot face să cadă stelele și să apară pe cer stoluri de cocori, gloanțele vrăjmașului nu îi ating, „istoria i-a fermecat". Timoș, Sciors, Orliuk sunt **eroi**, excepționalul fiind ipostază obișnuită. Invincibil, idealul Revoluției dobândește valoarea unei permanențe. Dușmanul trage glonte după glonte în pieptul ultimului apărător al *Arsenalului*, dar muncitorul nu cade. Patetismul titanic al realității s-a transferat în poetica lui Dovjenko. Poemele aduc o respirație epopeică, o cuprindere a fenomenelor în totalitate. Dovjenko se cufundă în istorie, face incursiuni în vremuri imemoriale. *Zvenigora* pornește de la vikingi pentru a ajunge la Revoluția din Octombrie, altundeva sunt amintiți sciții. Personaje-exponent, pânze vaste, perspectivă amplă a marilor sinteze. „Am vrut să vorbesc în limbajul marilor generalizări", spune cineastul într-o autobiografie.

Lirica lui Dovjenko aduce revelația surselor și a permanențelor. Pomii grei de roade, femeia care a născut, jubilația elementelor se convertesc, în *Pământ*, într-o laudă pasionată a zămislirii, a fecundității. Totul stă sub zodia unei maternități universale. Natura descoperă o abundență edenică, grămezile de mere sunt uriașe, spicele, pepenii, asemenea, floarea soarelui – adevărată emblemă a Ucrainei lui Dovjenko – privește cu o corolă imensă. Puterea de germinație e exaltată ca virtute fundamentală. Freamătul perpetuu al universului se descifrează în mișcarea lanurilor bogate, contemplate din înalt, apa inundă livezile, ploaia albă și grasă cade ca o bucurie a fertilității. Sunt mulți copii, femeile au pântecul îngreunat de rod. Dovjenko proclamă dragostea ca principiu universal, ca măsură a existenței. În *Pământ*, îmbrățișarea bărbatului și femeii din final are același extaz ca îmbrățișarea perechii de îndrăgostiți din noaptea toridă de vară, dintr-un alt moment al filmului, piepturile respiră la fel, la unison. Proliferarea neîntreruptă a naturii, perenitatea dragostei, permanența crezului semnifică pentru Dovjenko eternitatea vieții.

Poetica dovjenkiană se anunța cantonată în aria marilor viziuni încă din *Arsenal*. O metaforă (insert: „Mama și-a pierdut feciorii" și, imediat, femeia istovită semănând pe un câmp nesfârșit) elogia puterea vieții, perpetuată în alte forme, infinit, victorios; *Pământ* va da ideii, în interferențele corale ale montajului – înmormântarea, nașterea – întruchiparea deplină. Structura lui Dovjenko, solară și țărănească,

nu admite spaimele, crisparea. Cineastul e întors mereu spre viață: unchiașul care trage să moară face în ultimele clipe un gest simplu și diurn – mănâncă un măr, în livadă se joacă copiii, ramurile pomilor ating fața celui ucis cu explozia triumfătoare a rodului. Moartea insului devine o despărțire senină, o dizolvare normală în natura primitoare: fructele mângâie tandru și protector chipul lui Vasili, o floarea-soarelui stă plecată asupra bătrânului muribund într-o veghe calmă. Terenti din *Miciurin* își așteaptă sfârșitul la umbra unui pom. Moartea imaginară a lui Orliuk apare ca o călătorie prin pădurea feerică, locuită de mirajele basmului. Nu întâmplător, mai toate filmele se deschid cu imagini ale câmpiei, lanurilor și apelor – existențele și destinele sunt așezate de la început în matca veșnică a naturii. Osmoza cu cosmosul se exprimă divers. Natura execută un adevărat ceremonial: soarele se întunecă la înmormântarea lui Bojenko, purtat de tovarăși printre holde de grâu. Eroii din *Aerograd* au împrumutat virilitatea pădurilor din jur, au gesturi zdravene, de urși. Două personaje evocă prietenia care le-a legat cândva, printr-o mare dragoste comună, taigaua. Comuniunea cu vietățile e pentru poetica dovjenkiană un alt element definitoriu. Caii devin interlocutori, se bucură, se întristează, spun vorbe cu tâlc, iau parte la evenimentele capitale ale universului rustic. În *Pământ*, oameni și animale, deopotrivă, așteaptă sosirea tractorului sau urmează îndurerați coșciugul lui Vasili. Când în *Arsenal* caii se întorc din luptă singuri, imaginea se încarcă cu rezonanțe pure și tragice de epos popular.

Viziunea lui Dovjenko are rădăcini folclorice. Există nealterată în acest cinematograf filozofia arhaică a țăranului, sentimentul integrării în marele ciclu al naturii, în circuitul viață–moarte, amintirile vii ale trecutului. Revin frecvent figurile de bătrâni – simboluri ale unei experiențe colective – cunoscători ai misterelor naturii, depozitari stenici ai moralei populare, înrădăcinați în străvechi datini de omenie. Din folclor descind eroii înzestrați cu puteri magice și caii năzdrăvani care vorbesc înțelept. În *Arsenal*, *Sciors*, gesturile oamenilor și ale naturii trimit la baladă. „Alimentarea" tractorului din *Pământ* ține de snoava grasă și piperată. Simbolica filmelor e împrumutată uneori din zestrea creației anonime; inserturile au tăietură de vers popular și încep cu interjecțiile tradiționale.

Dovjenko trăiește cu o bucurie dionisiacă spectacolul pământului, capacitatea de exultație fiind nemărginită. Luxuriança existenței îl face euforic. Temperamentul lui e voluptuos și exploziv. Neobișnuită mi se pare acuitatea senzorială. Dovjenko „pipăie" materia, simte densitățile,

vibrațiile ei, sevele care zvâcnesc sub coaja fructelor, botul catifelat al vitelor, brazda reavănă. Poetica lui are vigoarea elementară a naturii. Gesturile eroilor sunt intense, sentimentele, frenetice. Tătucul Bojenko își plânge soția ucisă, hohotitor. La moartea lui Vasili, logodnica e sfâșiată de o durere nemărginită. Fără veșminte, își jelește sălbatic iubitul, parcă într-un rit coborât din negura timpului. După noaptea de dragoste, înainte de a fi împușcat, Vasili merge pe ulițele satului și fericirea eroului se traduce prin dans. Lirismul are o forță telurică și, totodată, o transparență aeriană. Dovjenko filmează picioarele dezgolite de vânt ale femeilor, pântecul care va naște, carnea trupului gol și tânăr. Bărbații mângâie sânii iubitelor, oamenii au ochi umezi și extatici, noaptea e eterică. Gesturile simple ale existenței capătă solemnitatea unor ritualuri. Muncitorii din *Ivan* dirijează macaralele sau beau apă cu mișcări hieratice. Dintr-o inventariere de operații „prozaice" – seceratul grânelor, treieratul, frământatul aluatului, coptul – facerea pâinii devine un ceremonial poetic. Un flăcău se ține după prima brazdă trasă de tractor și gestul dobândește gravitatea unei oficieri.

Frustă, îndrăgostită de concrețe, robustă în perceperea senzației, arta lui Dovjenko nu e străină de rafinamentul intelectual. Convenția face parte dintre mijloacele preferate. Să ne amintim corul vorbit din *Aerograd*, unde Glușak și Hudiakov, recitând, fac elogiul naturii. În *Arsenal*, după imaginea uciderii luptătorilor, apar chipurile împietrite ale celor de acasă, părinți, fii, mame cu prunci. Inserturile ne întreabă despre destinul celor dragi. Mașinile și uneltele de muncă au rămas acum inerte. E un bocet al întregii firi, dureros și eroic. Mai puțină forță are formula agitatorică în *Aerograd* și *Ivan*, rezumată aici la simpla didascalie-lozincă, sau inserarea uscată a portretelor de fruntași de pe șantier. S-a observat la Dovjenko și libertatea compoziției (unii au confundat-o cu dezordinea). Cineastul, un liric, își organizează discursul în perioade arborescente. Dovjenko vrea să transcrie fluxul vieții, respirația ei amplă, corelațiile tulburătoare ale universului. Construiește polifonic montajul, amestecă genurile și categoriile estetice, amestecă planurile temporale. Filmele mai noi aduc o discontinuitate savantă a povestirii. În *Aerograd* existau câteva scurte flash-back-uri, jocul cronologiei devine în *Poemul mării* și în *Povestea anilor înflăcărați* mai complicat. Personajele își amintesc episoade din trecut, își imaginează moartea, anticipă un viitor posibil. Visul și visurile se confruntă cu realitatea.

Am amintit de gustul cineastului pentru hiperbolizare, derivat din structura lui romantică, dictat de grandoarea fenomenelor evocate,

reflex folcloric. Tropii ajung în filmele lui Dovjenko la o bogată efloreșcență. Deși folosește din plin limbajul figurat, lirica aceasta rămâne întotdeauna grea de sevă. Metaforicul nu sugrumă datul concret, nu artificializează, senzația de viață se păstrează intactă. Simbolica are o anume elementaritate, aș zice. Metaforismul din *Vechi și nou*, singura incursiune a lui Eisenstein în lumea satului, e intelectualist, clădit pe alambicate construcții cerebrale. În parte, figurația metaforică a filmelor lui Dovjenko aparține imagisticii populare: comoara, semănatul, mărul – fructul incadescent al vieții și dragostei. Dovjenko extrage din real sensurile lui cele mai adânci. Simbolurile capătă o putere de sublimare maximă, o amplă reverberație filozofică. Marea așteptată în *Poemul mării* înseamnă nu numai o binefacere economică, ci și un spațiu moral, purificator și vital, generator de noi energii. Intransigența operează ferm față de orice reziduuri ale vechiului, egoism, meschinărie, infatuare, carierism, fulgerate nemilos, indiferent de unde vin. Semnificația profundă a *Arsenalului* se ascunde în ultima imagine, simbolică, a muncitorului care nu poate fi doborât. În *Poemul mării* o mamă își identifică fiul pierdut în război cu ostașul eliberator figurat în monumentul de la Berlin. În *Povestea anilor înflăcărați* o femeie vorbește patetic cu statuia, vie pentru ea.

Întreaga poetică dovjenkiană practică strălucit jocul metaforic dintre mobil și imobil, procedeu pur cinematografic. Pe o uliță, în fața porților, lângă zăplazuri, femeile au încremenit. Doar un invalid și un polițist trec drumul. Au plecat oamenii și mișcările vieții s-au oprit. Satul s-a cufundat într-o tăcere pustie. Războiul înseamnă pentru Dovjenko-țăranul smulgerea brutală a omului din ordinea firească, organică, a satului și a țarinei. Metafora e cosmică: un univers s-a stins, un univers a trecut în inert.

Pamfletarul recurge la metafora grotescă: marele hatman, ținând un discurs demagogic, are în loc de cap foaia cu textul cuvântării, nu i se vede decât barba patriarhală care se mișcă mecanic. Dovjenko denunță circul naționalist-etnicist al Radei (în *Arsenal*) cu o teribilă turbare satirică: popi pletoși, babe cucernice, negustori buhăiți, micburgheze emoționate, oratori sforăitori, „uraaa!“, polițiști care își suflă nasul cocoțați pe monumente istorice, icoane, prapuri, odăjdii, căciula de miel anexată la impecabile costume cu papion. Un naționalist pune o candelă aprinsă la portretul lui Șevcenko care, din tablou, o stinge dezgustat.

În cinematograful sovietic contemporan se pot regăsi câteva ecouri stilistice ale lui Dovjenko. Sunt reluate mai ales laitmotivele și tropii. O serie de pelicule nu fac altceva decât să pastișeze: lanuri de floarea soarelui, holde cutreierate de vânt peste care se întind ceruri vaste. Câțiva tineri regizori au meditat, însă, la lecția ilustrului înaintaș. Alov și Naumov rețin din Dovjenko gestul avântat și larg. Simbolurile din *Vântul* sunt apropiate de cele din *Arsenal*. Merele, cuptorul – sediu al combustiei și energiilor – revin în Tarkovski cu același sens figurat. Metafora frumuseții distruse de război din *Copilăria lui Ivan* (luminile mirifice ale apei sfâșiate de explozii) amintește începutul lui *Sciors*, floarea soarelui și explozia obuzelor. Kalik încearcă să exprime existența în exuberanța și globalitatea ei, cum făcuse Dovjenko. Culoarea din *Omul merge după soare* e dominată de portocaliu și roșu, tari, amețitoare, ca, altădată, beția cromatică din *Miciurin*. O ardență solară s-a strâns în fructele pe care le vede băiețelul, în cămășile trecătorilor, în mingea fetelor de pe stadion, în florile coroanelor mortuare. Intervin la acești cineaști sensibile diferențe (din pricina structurii temperamentale, a gândirii estetice), față de modelul din care au reținut sugestii. Când Dovjenko filma merele ude de ploaie sau boturile umede ale animalelor, vizualul era mai mult un mod de a traduce senzații tactile, termice (notate, de altfel, și în scenarii). Voluptatea lui Kalik se cheamă „a privi". Figurile de stil ale lui Dovjenko țâșneau spontan (și acesta e farmecul lor prim), simbolica lui Tarkovski, de o mare finețe și subtilitate, e mai elaborată și caligrafiată savant, chiar atunci când pornește de la o reminiscență dovjenkiană. Merele care acoperă plaja din *Copilăria lui Ivan* sunt fructe ciudate.

Marele autor continuă să fascineze – ne-au dovedit-o Kalik și Tarkovski. Personalitate singulară, creator inimitabil, Dovjenko rămâne pentru istoria cinematografului o nostalgie. Grandoarea lui stă în marea febră cu care a privit și re-creat lumea. Cineastul își profesează ideile cu fervoare, declamația – retorică pe alocuri – se trage neîntrerupt dintr-o mare sinceritate, polemica, pătimașă, vine din pasiunea adevărului, cântecul se mișcă în zona intensităților supreme. Cinematograful lui e dogoritor.

(„Secolul XX", nr.10, 1965)

Nota redacției: textul de mai sus a fost reprodus, cu unele modificări și adaosuri, în volumul *Două sau șapte arte* (București,

Meridiane, 1970, pp. 159–169) sub titlul *Marginalii la poetica lui Dovjenko* și reluat mai târziu, într-o formă extinsă, în comunicarea *Universul poetic al lui Dovjenko*, prezentată de autor la Simpozionul „Dovjenko", Kiev, 1974.

DICTATORII ȘI FILMUL

Când vorbim despre „cinematograful sovietic din epoca stalinistă" ne gândim imediat la șirul filmelor destinate să îl preamărească pe dictatorul de la Kremlin, la osanalele datorate „cineaștilor de curte", în frunte cu Mihail Ciaureli. Producțiile născute de acest „cult al personalității", fără egal pe alte meridiane, reprezintă doar expresia cea mai spectaculoasă a operației de intoxicare propagandistică pe care regimul totalitar o desfășoară necontenit. El subjugă cinematograful după un plan atent chibzuit, nu întotdeauna însă înfăptuit „ca la carte", de vreme ce în acești ani tragici apar și filme de valoare semnate de Eisenstein sau Dovjenko, de Donskoi sau Barnet. Între multiplele componente ale strategiei cinematografice croite de partid, cenzurarea filmelor și reprimarea cineaștilor nu pot fi ignorate nici măcar de cea mai grăbită pagină de istoriografie. Vă propunem o succintă cronică a destinelor frânte de stalinism, destinele filmelor și cele ale oamenilor de cinema.

Ghilotina cenzurii

Dincolo de imixtiunile directe ale lui Stalin în producția și în viața cinematografică, respectarea dogmei e asigurată de o cenzură extrem de vigilentă, cu proceduri bine puse la punct încă din anii '20: paznic zelos al stalinismului, ea respinge sau mutilează scenariile, ciopârțește filmele sau pur și simplu le interzice, difuzează producțiile etichetate ca neconvenabile cu întârziere și/sau într-un circuit restrâns ori le boicotează pronunțând interdicția de export, elimină numele „dușmanilor poporului" de pe generice și din presă.

- *Drumul entuziaștilor* (Nikolai Ohlopkov, 1930)
  Eseu pe tema solidarității dintre muncitori și țărani în anii Războiului Civil, *Drumul entuziaștilor* ține de poetica „școlii clasice": personaje exponențiale, limbaj figurat de o mare densitate, efecte savante de montaj. Cineastul dă un film „deliberat intelectual" (H.P.J. Marshall)

aplicând sugestiile meyerholdiene (Giovanni Buttafava) și cele eisensteiniene (Jay Leyda). *Drumul entuziaștilor* este interzis pentru așa-zisul lui formalism. După această experiență amară, Ohlopkov nu se va mai întoarce niciodată la regia cinematografică.

- *O întâmplare simplă* (Vsevolod Pudovkin, 1930)
  Autoritățile sunt iritate mai ales de accentul pus de Pudovkin pe problematica (socotită atipică) a cuplului sentimental, pe istoria unui adulter, tratată în cheia dramei intimiste. *O întâmplare simplă* va apărea pe ecrane abia în 1932.

- *Dezghețul* (Boris Barnet, 1931)
  Regizorul „păcătuiește" estompând motivul luptei de clasă (țăranii săraci și cinstiți se înfruntă cu chiaburii criminali) în favoarea lirismului naturist și a montajului metaforic. Filmul nu circulă decât în două copii, metodă sigură de ostracizare.

- *Cuiul din cizmă* (Mihail Kalatozov, 1932)
  Cu un net caracter experimental, *Cuiul din cizmă* e un apolog pe o temă veche: „buturuga mică răstoarnă carul mare". Incomodat de un cui prost bătut în cizmă, un soldat provoacă fără voia lui un neașteptat dezastru în timpul manevrelor executate de Armata roșie; întâmplător, în viața civilă eroul lucrează tocmai în branșa cizmăritului. Ofensate de aerul derizoriu al poveștii, cercurile militare cer interzicerea filmului. Kalatozov se apără susținând că dorise să vorbească despre responsabilitatea fiecărui muncitor față de concetățenii săi. Armata are câștig de cauză.

- *Problemă dificilă* (P. Petrov-Bîtov, 1933)
  Comedia lui Petrov-Bîtov intră pe ecrane numai după ce suferă prefaceri radicale: înfățișarea vieții colhoznice se abătuse frecvent de la rețetarul ideologic.

- *Furtul văzului* (Lev Kulešov, Leonid Obolenski, 1934)
  Filmul e întâmpinat cu un torent de critici necruțătoare. Kulešov încearcă să îl salveze propunând, în 1935, refilmarea unor secvențe „greșite ideologic", cum consideraseră cenzorii. Citățm din scrisoarea pe care cineastul o trimite conducerii studioului: „Zugrăvirea chiaburilor ca niște bieți oameni nevoiași este falsă: ei ar putea

trezi astfel mila când, de fapt, ar trebui să stârnească ura de clasă (...) trebuie arătat cum făptuiesc delictul de sabotaj, de propagandă contrarevoluționară (...) Farik trebuie să fie mai inteligent, doar e un activist". Nici măcar aceste propuneri nu îmblânzesc cenzura: *Furtul văzului* rămâne sub lacăt.

- *Prometeu* (Ivan Kavaleridze, 1936)
  Produs la Kiev, filmul este atacat de „Pravda" într-un articol redacțional. Titlul lui vorbește de la sine: *O schemă grosolană în locul adevărurilor istorice*. Peste câteva zile, virulentul text suscită – la „Casa filmului" din Moscova – o dezbatere consacrată „formalismului și naturalismului" în cinematograful sovietic. *Prometeu* nu va vedea lumina ecranului.

- *Lunca Bejin* (Serghei Eisenstein, 1936–1937)
  Începute în 1936, întrerupte mereu nu numai de boala cineastului, ci și de hărțuielile birocrației de partid, filmările sunt oprite definitiv în martie 1937: în materialul lui Eisenstein, oficialitățile simțiseră atenuarea dimensiunii propagandistice și detectaseră semnele orientării viitorului film spre zona mitului.

- *Marile aripi* (M. Dubson, 1937)
  „Pravda" se dezlănțuie din nou: acest „film fals", cum sună titlul articolului – tot redacțional – publicat de temutul ziar, ar acredita o viziune denaturată asupra vieții constructorilor de avioane.

- *Noua Moscovă* (Aleksandr Medvedkin, 1938)
  Descriere – cu accente mucalite, uneori chiar grotești – a transformării urbanistice a capitalei, filmul este acuzat de superficialitate și de inadecvare a formulei cinematografice: cenzorii sunt indignați îndeosebi de stilizările și de tonul lui vodevilesc, după cum spune însuși cineastul. *Noua Moscovă* ia drumul arhivei.

- *Legea vieții* (Aleksandr Stolper, Boris Ivanov, 1940)
  Vorbind despre tineretul studențesc, autorii își îngăduie să strecoare două, trei accente critice: secretarul de comsomol e petrecăreț, flușturatic, lipsit de scrupule. Încă o dată, „Pravda" decretează: *Un film fals*. A doua zi, *Legea vieții* dispare de pe ecrane.

Viața cea mare (Leonid Lukov, 1940, prima serie; 1946, seria a doua)
Consacrat minerilor din Donbass, filmul are o istorie zbuciumată. Prima serie e incriminată pentru stilul ei așa-zis naturalist; atacurile se potolesc numai atunci când Stahanov, fruntașul în producție devenit unul dintre miturile regimului, o elogiază. Cea de-a doua serie este violent blamată de CC. al P.C.U.S.. Din hotărârea intitulată „Cu privire la filmul *Viața cea mare*“ (4 septembrie 1946), aflăm că eroii lui Lukov sunt înapoiați și vulgari, că regizorul – preocupat mai mult de scenele de viață cotidiană – omite să arate tehnica și metodele de lucru moderne, că muzica filmului respiră „o melancolie de bețiv“. Seria a doua va avea premiera abia în 1958.

- *Asasinii ies la drum* (Vsevolod Pudovkin, Iuri Tarici, 1942)
Inspirat din *Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich*, piesa lui Brecht, filmul reface apăsătorul climat moral al Germaniei lui Hitler. Pentru ca publicul autohton să nu fie tentat cumva să stabilească vreo paralelă cu realitatea stalinistă, la fel de tragică, ecranizarea pudovkiniană e interzisă. Stă sub cheie până în anii ’90.

- *Oameni simpli* (Grigori Kozînțev, Leonid Trauberg, 1945)
Istorisind evacuarea unei mari fabrici de avioane în spatele frontului și lupta dusă pentru repunerea ei în funcțiune, *Oameni simpli* „nu ascunde nimic – scrie Jay Leyda – din debandada și din tragediile născute de deplasarea unei întregi industrii“: iată motivul probabil al interdicției de difuzare care lovește filmul. Ea va fi ridicată abia în 1956.

- *Ivan cel Groaznic* (Serghei Eisenstein, 1945 – seria a doua)
Faimosul „document de partid“ din septembrie 1946 nu cruță nici două evocări istorice. Splendidul film eisensteinian are păcate de neiertat: între altele, Ivan cel Groaznic e portretizat ca „o ființă slabă, lipsită de voință“, ca „un fel de Hamlet“, iar Opricinina, în fapt prima poliție politică din istoria Rusiei, strămoșul îndepărtat al N.K.V.D.-ului, e văzută ca „o bandă de degenerați, asemănătoare cu Ku-Klux-Klanul american“. Filmul își va aștepta premiera timp de treisprezece ani. La rândul lui, *Amiralul Nahimov* al lui Vsevolod Pudovkin și Mihail Doller (1946) descrie prea mult și prea amănunțit viața de la curtea țarului: va fi parțial refilmat.

- *Lumină deasupra Rusiei* (Serghei Iutkevici, 1947)

Adaptând *Orologiul Kremlinlui*, piesa lui Nikolai Pogodin, cineastul nu acordă suficientă importanță figurii lui Lenin, autorul planului de electrificare a țării. „Ceea ce noi suntem îndrituiți să numim o greșeală a lui Iutkevici, el trebuie să o considere, în sinea lui, o crimă", spune purtătorul de cuvânt al nemulțumirii oficiale, nimeni altul decât Pudovkin. *Lumină deasupra Rusiei* va fi pus sub obroc.

- *Tânăra gardă* (Serghei Gherasimov, 1948 – ambele serii)
  Regizorul moștenește toate „erorile" lui Aleksandr Fadeev, autorul romanului ecranizat. Două sunt capitale: retragerea Armatei roșii din Ucraina e înfățișată ca o „derută născută de o panică rușinoasă", iar eroismul tinerilor luptători din Krasnodonul ocupat de trupele germane apare exclusiv ca rezultatul „entuziasmului lor spontan", ignorându-se rolul jucat de partid în organizarea mișcării de partizani. Gherasimov va refilma în întregime prima serie; la cea de-a doua va respecta cu strictețe toate ucazurile realismului socialist.

- *Miciurin* (Aleksandr Dovjenko, 1949)
  În cursul turnărilor, cineastul se vede silit să modifice masiv scenariul: sprijinit de Stalin, Profim Lîsenko, discipolul lui Miciurin, tocmai declanșase războiul cu genetica, o „pseudoștiință reacționară", cum zice campania propagandistică. În versiunea definitivă, *Miciurin* cuprinde o serie de secvențe care nu sunt regizate de Dovjenko.

Cineaști, victime ale „socialismului biruitor"

Permanentă, intensificată însă de anumite contexte istorice, așa cum se întâmplă în cea de-a doua jumătate a deceniului al patrulea (epoca monstruoaselor procese politice), așa cum se întâmplă la cumpăna anilor '40–'50 (epoca „luptei cu cosmopolitismul"), represiunea stalinistă recurge și în cazul victimelor provenite din rândurile oamenilor de cinema la arsenalul bine cunoscut: de la amenințătorul „sfat tovărășesc" se trece la trimiterea în gulag, de la „arma criticii" se ajunge la definitiva „critică cu arma".

- Învinuit de apolitism, *Dragoste*, filmul pe care A. Gavronski îl realizează în Ucraina, iscă mânia autorităților. Ridicat de N.K.V.D. în 1934, cineastul e internat în diverse lagăre din republica autonomă Komi, aproape douăzeci și cinci de ani.

- Danil Demuțki, semnatarul imaginilor de un lirism diafan sau de o puternică senzorialitate din *Pământ* al lui Dovjenko, are ghinionul să se nimerească la Leningrad în momentul asasinării lui Kirov. Cu maladiva ei suspiciune, poliția politică ia o drastică măsură preventivă: marele operator va fi deportat la Tașkent, unde va sta până în 1939.

- În 1936, anchetatorii se ocupă cu sârg de Ivan Koval-Samborski, unul dintre starurile cinematografului mut, admirat îndeosebi pentru *Al 41-lea* al lui Protazanov și pentru *Fata cu cutia de pălării* al lui Barnet: plecat, cu ani în urmă, la Berlin pentru turnarea unui film, starul zăbovise prea mult în străinătate.

- Alexander Granach, actorul refugiat din Germania, este arestat la sfârșitul aceluiași an. Granach va fi pus în libertate numai datorită rugăminților pe care Lion Feuchtwanger le adresează lui Stalin.

- Kira Andronikașvili ajunge în lagărul de la Akmolinsk, unde se află și mama unei celebre balerine: Maia Plisețkaia. Actrița georgiană, remarcată în *Eliso* al lui Nikolai Șenghelaia, nu are decât o vină: e soția lui Boris Pilniak, scriitorul executat în 1938 ca „dușman al poporului".

- Militant al tineretului comunist italian, poet și gazetar, Gino De Marchi se lasă ispitit de utopie și se stabilește, la începutul anilor '20, în „marea țară a socialismului". Regizor cu o contribuție notabilă la progresul documentarului (sovietic) de popularizare științifică, De Marchi moare după gratii, în 1937, în floarea vârstei.

- În 1937 are loc și arestarea lui Serghei Tretiakov, colaboratorul lui Eisenstein, prietenul lui Maiakovski, scenaristul lui Kalatozov (*Sarea Svanetiei*). Cineastul va fi reabilitat abia în 1956.

- Operator *en titre* al lui Aleksandrov (*Toată lumea râde, cântă și dansează*, *Circul*, *Volga-Volga*), prestigios teoretician și profesor, Vladimir Nilsen se trezește condamnat la închisoare pentru „spionaj", pretext la ordinea zilei. La puțin timp, intră în temniță și soția lui, actrița și balerina I. Penzo.

- Memoria cinefilului leagă numele lui Stepan Șagaida mai ales de *Ivan* și de *Aerograd*, primele filme sonore ale lui Dovjenko. Trecut pe lista neagră a „contrarevoluționarilor" și a „naționaliștilor", întemnițat în decembrie 1937, actorul e adus peste câteva luni în fața plutonului de execuție. De fapt, Șagaida plătește cu viața fuga părinților săi din Ucraina în Iugoslavia.

- Considerat o autoritate în materie de tehnică cinematografică, Evsei Goldovski răspunde, în 1938, de amenajarea sălii de cinema din vila lui Stalin. Un mărunt accident provocat de neglijența unui muncitor devine un grav cap de acuzare: tentativă de sabotaj. Goldovski este interogat sub stare de arest luni în șir, pentru ca în cele din urmă să fie eliberat.

- Vsevolod Meyerhold rămâne nu numai unul din marii reformatori ai scenei ruse, ci și regizorul care acordă cinematografului autohton, cu *Portretul lui Dorian Gray*, titlurile sale de noblețe. Nici meritele istorice ale omului de teatru, nici cele ale cineastului nu înduplecă puterea politică: arestat în 1939 sub motivul că ar fi fost troțkist și agent dublu (englez și japonez), Meyerhold e supus unor îndelungate torturi și sfârșește – în 1940 – sub gloanțele plutonului de execuție.

- Alți oameni de cinema pe care represiunea din anii '30 nu îi ocolește sunt Mihail Nazvanov (interpretul de mai târziu al cneazului Kurbski din *Ivan cel Groaznic* al lui Eisenstein), Emma Tesarskaia (actriță lansată mai ales de filmele pe care le-a realizat, singură sau în colaborare, Olga Preobrajenskaia), Konstantin Egghert (actor și regizor), Nikolai Ekk (autorul clasicului *Drumul vieții*), Nikolai Erdman (scenarist și dramaturg cu o solidă reputație).

- În timpul războiului, vânătoarea de vrăjitoare face o nouă victimă: Hans Klering. Suspectat, din pricina originii germane, de lipsă de loialitate, actorul e arestat în 1942. Va fi salvat de Mark Donskoi, regizorul care îl va distribui, în 1944, în *Curcubeul*.

- Destinul lui Leonid Obolenski, actorul și regizorul școlit de Kulešov, ia o întorsătură tragică în 1941, când trupele germane îl iau prizonier. Reușește să evadeze, se refugiază într-o mănăstire din Moldova. La

sosirea armatei sovietice e capturat și trimis într-un lagăr din Siberia. Apoi, între 1948 și 1952, i se va fixa domiciliu forțat în același ținut.

- Tot în anii postbelici, valul de teroare se abate asupra unor actrițe bine-cunoscute: cu aproape douăzeci de filme la activ, Zoia Feodorova va fi absentă de pe platouri între 1944 și 1956, iar Tatiana Okunevskaia va trece prin infernul gulagului, experiență pe care o va descrie, mai târziu, în romanul *Ziua onomastică a Tatianei*.

- Declanșată în 1949 de „Pravda" și de „Iskusstvo kino", o dură campanie îi demască pe „esteții cosmopolitismului cinematografic" infiltrați în rândurile regizorilor, scenariștilor, teoreticienilor și criticilor. Leonid Trauberg dovedește lipsă de patriotism pentru că nu prețuiește la superlativ *Chestiunea rusă* a lui Romm, grosolan film de propagandă antiamericană, iar Mihail Bleiman nu este entuziasmat cât trebuie de *Balada Siberiei* a lui Pîrîiev. Numele scenaristului Aleksei Kapler dispare de pe genericele tuturor filmelor la care colaborase. Sunt incriminate și cărțile despre Griffith și despre Chaplin publicate în 1944 și 1945.

(„Noul Cinema", nr.12, 1998)

Interpreți... „cu aprobare"

De fiecare dată, Stalin aprobă personal distribuirea actorului propus să îl înfățișeze pe ecran: doar patru muritori se vor bucura de bunăvoința lui Zeus.

Despre S. Goldștab, întâiul – în ordine cronologică – dintre aleșii sorții, nu vom spune decât că nu a interpretat niciodată vreo altă partitură cinematografică și că meteorica lui carieră se reduce la trei filme: *Lenin în Octombrie* (Mihail Romm, 1937), *Aleksandr Parhomenko/ Zile furtunoase* (Leonid Lukov, 1942) și *Il cheamă Suhe-Bator/Flăcări deasupra Asiei* (Aleksandr Zarhi, Iosif Heifiț, 1942).

În 1937, La Tbilisi, Mihail Ghelovani joacă rolul lui Stalin în spectacolul Teatrului „Rustaveli" cu *Din scânteie...*, ditirambica piesă a lui Șalva Dadiani, primul text dramatic autohton consacrat „marelui conducător". Un an mai târziu, actorul întruchipează același personaj pe ecran, în *Omul cu arma* al lui Serghei Iutkevici și în *Văpaia cea mare* al lui Mihail Ciaureli, ambele lansate cu mult zgomot propagandistic,

la un interval de numai câteva zile. Urmează încă zece filme: *Cartierul Vâborg* (Grigori Kozințev, Leonid Trauberg, 1939), *Siberienii* (Lev Kulești, 1940), *Valeri Cikalov/Cuceritorii aerului* (Mihail Kalatozov, 1941), *Apărarea Țarițânului* (Serghei și Ghiorghi Vasiliev, 1942), *Jurământul* (Mihail Ciaureli, 1946), *Lumină deasupra Rusiei* (Serghei Iutkevici, 1947), interzis de cenzură, *Căderea Berlinului* (Mihail Ciaureli, 1950), *Minerii din Donеț* (Leonid Lukov, 1951), *Neuitatul an 1919* (Mihail Ciaureli, 1952) și *Djambul* (Efim Dzigan, 1953). Seria îi aduce lui Ghelovani o nesperată faimă și nenumărate onoruri oficiale.

Aleksei Diki e îndrăgit de publicul cinematografic datorită celor două mari figuri istorice cărora le dă viață: Kutuzov (în filmul omonim realizat de Petrov în 1943) și Nahimov (în *Amiralul Nahimov* al lui Pudovkin, 1946, precum și în *Pirogov* al lui Kozințev, 1947). Popularului actor îi va reveni „nobila sarcină", cum zice critica din epocă, de a-l întruchipa pe Stalin în două osanale înfocate: *A treia lovitură* (Igor Savcenko, 1948) și *Bătălia Stalingradului* (Vladimir Petrov, 1949). În distribuirea lui Diki să fi contat, oare, și aura mitică pe care el o are în ochii spectatorilor, o aură câștigată ca interpret al unor personaje eroice cum sunt Kutuzov și Nahimov?

Georgian ca și Ghelovani, destinat – ca și acesta – unei veritabile „specializări", Adro Kobaladze abordează pentru întâia dată „minunatul rol" în *Iakov Sverdlov* (Serghei Iutkevici, 1940). După moartea dictatorului, actorul va fi solicitat pentru aceeași prestație în peste cinsprezece filme, presărate de-a lungul deceniilor: Kobaladze reușește să doboare recordul stabilit de Ghelovani.

Nota redacției: reprezentând ultima parte din „Dictatorii și filmul", textul de mai sus, rămas în manuscris, este tipărit acum pentru întâia oară.

EI VOR FI MÂINE CLASICII FILMULUI SOVIETIC?

Acum câțiva ani, apariția lui Andrei Tarkovski în cinematograful sovietic fusese o apariție explozivă. *Copilăria lui Ivan,* ca și *Al 41-lea* sau *Balada soldatului* ale lui Ciuhrai, e o „dată memorabilă", cum vor spune istoriile de film, opera care semnifică o nouă fervoare a căutării realului, a dialecticii lui. *Copilăria lui Ivan* e o reacție polemică, unul din marile gesturi cu care cinematograful sovietic de azi refuză emfaza, retorismul de ieri. Filmul e un

simbol strălucit al unei osmoze originale a tradiției cu inovația, a lecției clasicilor – Eisenstein și Dovjenko îndeosebi – cu sugestiile, cuceririle expresive ale cinematografului contemporan. Cu trecerea timpului, el capătă din ce în ce mai mult în ochii noștri o valoare emblematică și din această pasiune a experimentului, revitalizată de Andrei Tarkovski după ani de letargie, din această voință de a distruge inerțiile de orice fel, se trag cele mai bune filme ale lui Danelia, Kalik, Kulidjanov, Seghel, Karasik.

În ultima vreme, Paradjanov, Todorovski, Marlen Huțiev, Mihalkov-Koncealovski, Boghin au făcut să se vorbească de un „nou cinematograf" sovietic.

Lucrul cel mai izbitor la Serghei Paradjanov e marea voluptate a vizualului, rafinamentul pictural al compoziției imaginii, prețiozitatea cromatismului, caligrafia mișcărilor de aparat, extravaganța unghiulației și, nu o dată, vom avea impresia că asistăm la o savantă prestidigitație. (De aici vin desigur și primejdiile care amenință filmele cineastului: artificiozitatea, senzația de compunere laborioasă care ne rămâne uneori, manierismul). Lucrul cel mai prețios la Paradjanov ni se pare însă intuiția lui poetică. Dacă tânărul regizor se va împlini ca poet, va fi, cred, poetul elementelor: al naturii sălbatice, viguroase (am văzut în filmele lui Paradjanov câteva imagini de o excepțională senzualitate: grosplanuri de pietre, scoarță de copac, licheni; elementele evocate cu predilecție sunt cele primordiale – apa, focul, pământul) și al pasiunilor elementare, dezlănțuite fără opreliști, fără nicio cenzură a rațiunii (eroii lui sunt firi pătimașe, care izbucnesc cu violență). Paradjanov ajunge la o expresie originală pornind de la zestrea miturilor populare și de la sugestiile artei lui Dovjenko. Satul pe care cineastul îl recreează este o lume arhaică în care s-au păstrat obiceiuri, tipare de viață ancestrale, și, în același timp, un univers care trăiește într-o proiecție mitică – copiii văd în pădure duhurile pământului, o femeie bătrână pare o vrăjitoare din poveste –; totul se inserează într-un vast circuit cosmic, al vieții și morții (nu întâmplător, simbolica autorului e primitivă, apelează la o imagistică folclorică sau biblică). Atmosfera filmelor lui Paradjanov e însă onirică, adesea stranie, și aici se întrevăd disponibilități neașteptate ale regizorului. *Rapsodie ucraineană* aliază naivitatea reprezentărilor folclorice cu fantasticul terifiant

al unor viziuni venite parcă din pictura expresioniștilor, alteori filmele au inflexiuni de baladă populară și de poem suprarealist. E o alchimie bizară, nu lipsită de fascinație, acest cinematograf. Cu *Fidelitate,* filmul său de debut, Todorovski pătrunde în universul adolescenței, văzut, ca în multe dintre filmele colegilor lui, sub zodia războiului. Eroii, trecuți din școală pe câmpul de instrucție, pe front apoi, păstrează gesturi copilărești, au candoarea și puritatea de la optsprezece ani. În repaus, o comandă, un pas abia învățat se metamorfozează brusc în joc; seara, la cazarmă, băieții își amintesc de săniușul inocent cu o fată sau de bilețelele de dragoste trimise în timpul orei; o poveste de dragoste ne descoperă stânjenelile, cochetăria nevinovată, încăpățânările, pudorile și gingășiile vârstei. Dramele războiului în mijlocul cărora pătrunde eroul îl maturizează, șterg candoarea adolescentină a chipului său dându-i un început de gravitate bărbătească. E o excelentă intuiție a lui Todorovski aceea de a lăsa personajul fără cuvinte în fața marilor nefericiri, de a-l pune să privească doar. Această privire acută și fină, seismograf sensibil, această privire meditativă face din lungile prim-planuri ale eroului imaginile cele mai tulburătoare ale filmului. În câteva pasaje, de o mare puritate a expresiei, se poate desluși, întreagă, sensibilitatea poetică a realizatorului. După reveria dansului, după somnul calm al îndrăgostiților, plecarea spre front, neașteptată, e ca o prăbușire onirică și Todorovski știe să o sugereze printr-o subtilă cădere de la montajul vertiginos la cadrul lung, la acea imagine dureroasă a trenului ștergându-se ca o nălucă, încet, în zare. Drumul spre front e o călătorie într-o geografie dramatică, a dezastrelor, de la liniștea așezărilor neatinse de foc la peisajele terifiante ale războiului. Dintr-un caleidoscop de viziuni fugare – un leagăn gol în câmpia pârjolită, un cal singuratic, refugiați grăbindu-se pe o șosea, un canton, o gară cu orbitele ferestrelor arse, un pod năruit, scheletele vagoanelor de tren, incendii apocaliptice –, din juxtapunerile neașteptate ale imaginilor – rugurile imense și ochiul enorm, clipind, al unui cal – se recompune magistral un adevărat reportaj, o corespondență de front, se re-creează un univers senzorial extraordinar. Tonul tragic al secvenței este, de altfel, al întregului film, un tragism reținut, controlat, dar nu mai puțin intens. Un laitmotiv esențial al filmului, dansul, condensează rând pe rând tragedia singurătății – dansul unei femei al cărei bărbat e la război –, a unei fericiri imposibile – dansul

celor doi îndrăgostiți – sau a existenței pândite de moarte – dansul frenetic de pe front, între două lupte.

Pe Huțiev l-a impus cu adevărat atenției criticii *Am 20 de ani*, deși până la acest film răsunător semnase împreună cu Mironer *Primăvara pe strada Zarecinaia*. Cinematograful lui Huțiev e interesat de fizionomia noii generații, de raporturile ei, nu o dată complicate, cu generațiile mai vârstnice, de lumea interioară a tinerilor de azi, de tensiunile vieții lor cotidiene. Experiențele, avatarurile personajelor din *Am 20 de ani* semnifică moduri diverse de a considera existența. Unul dintre eroi duce o existență senină, de fapt măruntă și lipsită de interogații, rezumată la aventuri pasagere; altul, aflat într-o dureroasă criză sentimentală, prea slab și temător să-și asume vreo responsabilitate, nu găsește decât soluția despărțirii de femeia iubită. Alt erou încearcă să-și găsească un loc în viață, să se realizeze, să devină util celor din jur. Drama lui e amară și lucidă. Răspunsul la neliniștile, la frământările sale va veni, într-una din cele mai frumoase secvențe ale filmului, de la o amintire, imaginea tatălui mort pe front la 20 de ani: „Tu ai 23 de ani. Sunt mai tânăr decât tine și nu știu ce sfat să-ți dau. Tu trebuie să știi.“ *Ploaie de iulie*, ultimul film al lui Huțiev, stă, pare-se, sub semnul aceleiași gravități săgetate de întrebări.

Filmele lui Huțiev sunt memorabile înainte de toate prin marea robustețe a detaliului de viață, prin exactitatea și densitatea descrierii universului fizic în care se mișcă eroii, prin concretețea viguroasă a imaginii și, în acest sens, aș spune că sunt „fizice“. Autorul e preocupat de veracitatea maximă a reprezentării, simte o adevărată voluptate în a surprinde amănuntul vieții cotidiene, gestul banal – aprinderea unei țigări, frângerea unei bucăți de pâine, ștergerea frunții de sudoare – care, toate, se încarcă de o nebănuită poezie. Huțiev este un analist ascuțit al psihologiei, pe care o observă în detaliile infinitezimale ale comportamentelor. E o artă a captării semitonului, a surprinderii penumbrelor sufletești, o artă a jumătăților de vorbă și a gesturilor abia schițate. Huțiev, care – se vede – l-a citit pe Antonioni cu atenție, încearcă să exprime duratele psihologice. Preferința lui pentru planul lung, pentru cadrul-secvență, pentru cadențele lente, pentru timpii așa-ziși morți, vine din marea ambiție a cineastului de a epuiza realul așezându-l sub lentila măritoare a unui microscop.

Până la *Primul învățător*, Mihalkov-Koncealovski fusese scenaristul lui Andrei Tarkovski la *Copilăria lui Ivan*, la *Rubliov* și autorul unui film plin de prospețime și delicatețe – *Băiatul și porumbelul*, o incursiune în lumea infantilă. Dacă vocația lui Paradjanov și a lui Todorovski este cinematograful poetic, vocația lui Koncealovski pare să fie fixarea riguroasă, percutantă, a tipului și a mediului, a universului moral. Eroul lui Koncealovski e un învățător dintr-un sat din munții Kirghiziei în primii ani de după Revoluție. Tânărul comunist înfruntă mentalități învechite, ostilități și prejudecăți, înfruntă împotrivirea bogaților satului și pasivitatea țăranilor, apără ideile Revoluției pasionat, sincer, cu intransigență. Dar eroul lui Koncealovski nu e un personaj ideal și uscat, ci un om care greșește câteodată, care își exagerează de multe ori inflexibilitatea, care nu admite glume și care predă cu convingere lecții de politică copiilor preșcolari. *Primul învățător* e un portret în linii incisive al omului sovietic din anii '20, un fragment de istorie zbuciumată văzută cu ochiul lucid al unui cineast din '66.

Văzând *Doi*, scurtmetrajul (lucrare de diplomă) al lui Mihai Boghin, mi-am amintit cuvintele lui Aragon: „Eu nu caut poezia, o găsesc". Acest film de 20 de minute are o densitate lirică și o rezonanță poetică ieșite din comun. Povestea e banală: un băiat urmărește pe stradă o fată frumoasă, o place, încearcă să-i atragă atenția cu mici ghidușii din arsenalul băieților până când, brusc, descoperă că fata e surdomută (momentul e admirabil jucat, pe chipul eroului se succed fulgerător, ca într-un lanț de metamorfoze ale expresiei, deruta, spaima, repulsia de o clipă, curiozitatea, tandrețea). Dar Boghin știe să facă miracole și nu vom putea țipa revoltați „ce melodramă!". Sentimentalismul situațiilor, care putea târî filmul cu ușurință în trivialitate artistică, capătă dintr-odată o aură nobilă. Un pasaj e antologic: băiatul își mărturisește dragostea voind să intre parcă într-o lume a liniștii, ca aceea a fetei – pe străzile cu case albe, inundate de soare, mașinile și trecătorii se mișcă într-o tăcere fabuloasă, ca în vis. Filmul lui Boghin ne rămâne în amintire, cum bine spunea cineva, ca o melodie.

(„Cinema", nr. 11, 1967)

O EMBLEMĂ PATETICĂ

Opera lui Welles nu are vârste istorice, aș spune. Welles, cineastul, se naște și se maturizează odată cu *Cetățeanul Kane*. Acest exploziv film de debut configurează, cu forță și cu subtilitate deopotrivă, lumea ideologică și stilistică dacă nu a întregului cinematograf wellesian, cel puțin a unei întinse zone din somptuoasa lui geografie.

Suscitând, de-a lungul anilor, o vastă, o pasionantă exegeză, susceptibil – în virtutea bogăției lui semantice – de multiple lecturi critice, *Cetățeanul Kane* e citit, de obicei, prin două grile. Când nu se lasă fetișizată, aplicarea lor mi se pare la fel de legitimă și de fructuoasă: axele fundamentale ale discursului filozofic, social, moral, articulat de regizor, ies de fiecare dată la iveală cu pregnanță.

Mulți exegeți, Jean Mitry de pildă, înțeleg filmul ca pe o reflecție despre neputința de a cunoaște eul secret, despre misterul închis în străfundurile sufletului omenesc. Interpretarea se sprijină pe principalele coordonate expresive ale textului filmic, de la densa lui rețea de simboluri (imaginea panoului cu inscripția „Intrarea interzisă" deschide și încheie descrierea palatului lui Kane) la caleidoscopica sa organizare epică (elementul de tehnică narativă cel mai convingător rămâne, în acest sens, acela al imposibilității descifrării enigmei – „boboc de trandafir" – de către personajele filmului: doar spectatorul va fi cel care va dezlega tâlcul cuvintelor rostite de erou în clipa agoniei). Motivul inaccesibilității la straturile sufletești profunde și obscure se conjugă cu motivul pierderii purității, întruchipată, cum se întâmplă frecvent în literatura americană mai veche sau mai nouă, de universul copilăriei, figurat aici de sania și de zăpezile imaculate din vremea inocenței.

Pentru alți critici, Guido Aristarco bunăoară, *Cetățeanul Kane* constituie o meditație asupra mitului politic, un film menit să disece „mitul puterii și dialectica lui interioară". Contradictoria figură a potentatului, biografia lui socială și intimă vor fi supuse unei analize pe cât de amănunțite, pe atât de lucide: Kane afișează vanitos o opulență satrapică și o megalomanie faraonică, abdică de la idealurile tinereții, își vădește versatilitatea politică, ține să-și impună voința de putere și de dominare tiranică asupra celor din jur (Susan ajunge să fie stăpânită de o unică obsesie: evadarea din colivia aurită, abandonarea luxosului și pustiului Xanadu, imperiul egoismului lui Kane). Într-un cuvânt, Kane ni se înfățișează ca o emblemă patetică

a înstrăinării de esența umană, proces pe care cineastul american, atât de atent la nuanțe, îl surprinde din cele mai felurite unghiuri.

Dubla sensibilitate a lui Welles la psihologic și la social se exprimă fără echivoc și în câteva dintre filmele-cheie realizate după *Cetățeanul Kane*. Demontarea critică a unui mit revine în *Doamna din Shanghai*, unde se destramă aura unui erou cinematografic din clasica galerie hollywoodiană: Elsa, femeia fatală, ne apare, în cele din urmă, în lumina necruțătoare a adevărului, căci sub candoarea și iluzoria ei frumusețe morală se ascund rapacitatea, cruzimea, ticăloșia. În *Orgoliul Ambersonilor*, psihologicul poartă – în filigran – socialul, văzut aici prin prisma opoziției de mentalități: mentalitatea vechii pături aristocratice, tributară tradiționalismului, și cea a generației tinere, energice, atrasă de fascinația modernizării; tema puterii și tema incomunicabilității se împletesc din nou. *Procesul* nu ezită să citească proza lui Kafka, veritabilă radiografiere a mecanismului orb al justiției puse sub semnul absurdului tragic, și prin lentila aluziei la istoric: în secvența finală ne întâmpină imaginea metaforică, de o eficace brutalitate expresivă, a ciupercii atomice.

Într-un fel sau altul, Welles se întoarce mereu la *Cetățeanul Kane*: matcă și, totodată, culme a operei pe care el ne-a lăsat-o, filmul acesta rămâne cea mai pură cristalizare a mitologiei wellesiene.

(„Noul Cinema“, nr. 5, 1992)

RETROSPECTIVĂ WELLES LA CINEMATECĂ

Aproape toate filmele prezentate la Cinematecă sunt caracteristice pentru stilul cineastului american.

Criminalul, spune Welles undeva, a fost turnat pentru a dovedi că „pot fi un regizor tot atât de bun ca oricare altul“. Filmul pare opera unui meșteșugar de cinematograf american din anii ’40, care posedă secretele profesiunii și se exersează cu anume dezinvoltură. Istoria polițistă de aici e curentă, psihologiile destul de sumare, dar povestirea este articulată abil, regizorul arată siguranță în construirea suspansului. Doar în câteva pasaje fulgeră geniul autorului care dăduse *Cetățeanul Kane* și iată lungile travellinguri, eclerajul savant, cu o reminiscență expresionistă, al începutului, sau secvența risipirii mărgelelor, de o neliniște insidioasă, cu o regie a obiectelor demnă de Griffith.

Ecranizările lui Shakespeare și Kafka sunt dintre acele rare întâlniri ale marii literaturi cu cinematograful din care opera scriitorului nu va ieși umilită. Înspre *Macbeth* îl chemase fascinația zonelor obscure, abisale, ale eului, gustul pentru violență și straniu; în romanul lui Kafka, Welles recunoscuse, ca Antonioni în *Femei singure* al lui Pavese, motive ale întregii lui opere. Acestor filme li se reproșează adesea infidelitatea față de pagina de literatură de la care au plecat, când tocmai această magnifică tiranie a realizatorului, această proiecție a obsesiilor lui e creatoare de cinematograf. *Macbeth* izbutește să pună în acord convenția teatrală cu nevoia congenitală de realism a aparatului, cum va face mai târziu *Clopote în miez de noapte*, și este, după *Cetățeanul Kane*, o explozie somptuoasă de expresionism și baroc. *Procesul* traduce angoasa lui Kafka și Welles printr-o magie complicată a formelor și are o plutire fantomatică.

Mitologia lui Welles își găsise întruchiparea cea mai caracteristică în *Cetățeanul Kane*; *Doamna din Shanghai* poate fi socotit, într-un fel, ca o rescriere a filmului de debut. *Cetățeanul Kane* fusese o meditație asupra neputinței de a cunoaște eul secret, asupra nostalgiei pierderii purității și, în același timp, o demistificare crudă, tăioasă, a unui mit social, politic; aici se spulberă mitul unei frumuseți morale și aura unui erou cinematografic din tradiționala galerie hollywoodiană, într-o pictură a abjecției raporturilor umane tot atât de virulentă și amară. *Doamna din Shanghai* e Gilda lui Vidor, care disimulează sub masca inocenței ferocitatea bătrânului din Xanadu.

Am citit, chiar sub semnături prestigioase, că Orson Welles ar rămâne în fapt un regizor de teatru, un mare regizor, bineînțeles. Așazisul teatralism al filmelor lui nu e, cred, decât stilizarea voluptuoasă a unui Eisenstein ingenuu. Opera lui Welles, care nu are „vârste", care s-a născut și s-a maturizat odată cu *Cetățeanul Kane*, mi se pare întâi de toate rodul unui instinct extraordinar al spațiului cinematografic și al luminii. Construind spațiul, autorul construiește nu atât universul fizic al *story*-ului, cât un personaj al dramei. A pune decorul, obiectele să joace, exprimă aspirația spre întoarcerea la fizic, nevoia lăuntrică de corporalitate a unei experiențe cinematografice pe care Mitry o pune sub semnul beției dionisiace. Monstrul de carton din parcul de atracții, cu botul căscat enorm, absoarbe eroul căzut pradă unei forțe malefice, iar corpurile personajelor din *Procesul* sunt atrase magnetic de stivele de cărți și dosare peste care bărbatul și femeia înlănțuiți în îmbrățișare se prăbușesc ca într-un abis, înghițiți parcă

de mulțimea obiectelor. Palatul de calif al lui Kane are încăperi vaste și pustii în care stăpânește doar singurătatea copleșitoare, decorul de mucava din *Macbeth* are nu știu ce senzualitate, devine teluric, scenografia gigantică din *Procesul* e o prezență obsedantă de coșmar. Instinctul de cineast al lui Welles se trădează, apoi, cu aceeași putere, în construcția fără greș a ritmurilor operei. *Cetățeanul Kane* are tensiunea unui thriller, aș zice, și fiecare cadență a celor patru flash-back-uri este de o rigoare matematică; finalul *Doamnei din Shanghai* vine vertiginos după o curgere molcomă, egală, a părților; în *Clopote în miez de noapte* există un savant joc al hieratismului și mișcării fulgurante,ca în *Ivan cel Groaznic*. Dinamismul, iată seducția primă a filmelor americanului.

Cinematograful e înțeles de Welles ca o deformare expresivă a realului, care îi mută granițele în fantastic, ca o revoltă permanentă față de exigența „măsurii". Temperamentul autorului se trădează în gustul fantast pentru contraste, în extravaganța de limbaj, în amestecul de naivități și rafinamente. Se spune că la venirea în studio ar fi exclamat: „Iată cea mai frumoasă jucărie mecanică ce poate fi oferită unui copil". Welles își scrie filmele cu acea ingenuitate cu care Méliès descoperise magia spectacolului crezând că inventează câteva trucuri amuzante.

(„Contemporanul", nr. 7, 1969)

CAZUL CORMAN

Alcătuită dintr-o puzderie de filme lucrate aproape întotdeauna în grabă și cu bani puțini, pe cât de eteroclită ca formule, pe atât de inegală ca valoare, opera lui Roger Corman privilegiază filonul fantastic. Explorându-l sub impulsul a două tendințe net divergente, industriosul regizor, „recordmanul" producției de serie B, cum îl numește Sadoul, e un fel de Ianus hollywoodian: cu o față privește înapoi, cu cealaltă înainte.

Pe de o parte, Corman slujește cinematograful de larg consum fără să încerce nici cea mai timidă răzvrătire împotriva servituților lui, nici cea mai sfioasă respingere a standardizării de care suferă. Însăilarea de vechi și uneori puerile stereotipuri narative, construcția rudimentară a personajelor, caracterul convențional al atmosferei,

neglijența plasticii, trădată de grosolănia machiajului ori de realizarea stângace a efectelor speciale, se întâlnesc adesea în science-fiction-urile sau horrorurile cormaniene de duzină. Respectarea rețetei rămâne principala trăsătură de unire a unui lung șir de bagatele cinematografice populate de ființe galactice capabile să se dedubleze (*Războiul sateliților*), de extratereștri-vampiri (*Nepământeanul*), de femei metamorfozate în viespi ca să-și ostoiască aceeași patimă a vampirismului (*Femeia-viespe*), de crabi gigantici porniți să-și devoreze victimele umane pentru a-și însuși zestrea lor de cunoștințe (*Atacul crabilor-monștri*), de plante uriașe setoase de sânge omenesc (*Prăvălia groazei*). Aici domnește nestingherit spiritul rutinier, aici birocrația imaginației funcționează fără greș.

Pe de altă parte, prolificul regizor comercial nu e lipsit de ambiții mai înalte. El ține și reușește din când în când să-și dea măsura abilității artizanale și, îndeosebi, să-și înnobileze filmele printr-o surprinzătoare voință de originalitate stilistică. Întreprins cu o energie sporită în seria celor opt ecranizări ale povestirilor și ale poemelor lui Edgar Allan Poe, acest efort de a găsi accentul personal explică, desigur, ceea ce poate părea, chiar și în cazul criticilor și al istoricilor de prestigiu, o ieftină extravaganță, un răsfăț, un capriciu de gust: situarea cineastului american în rândul „micilor maeștri" ai „genului".

Cu *Casa Usher*, *Puțul și pendulul*, *Morella* (nuvela de început din tripticul *Povestiri de groază*), *Masca morții roșii* și *Mormântul Ligelei*, piesele fundamentale ale ciclului poesc, Corman refuză artificiul ca resort intim al groazei. Teroarea vine acum dintr-o sursă mult mai subtilă decât cea constituită, să zicem, de intervenția biologicului straniu, morbid, monstruos. Ea își află rădăcina în sfâșierile sufletești ale omului, în magma tulbure a subconștientului său, în dualitatea ființei lui morale. Reluând temele și motivele celebrului scriitor (magia, catalepsia, nebunia, moartea, spaima înmormântării de viu, obsesia prăbușirii), regizorul știe să le păstreze colorația romantică, aura neliniștitoare și chiar încărcătura filozofică. Sugestiile expresive împrumutate din paginile lui Poe sau din patrimoniul artei fantastice în general își redobândesc prospețimea, fie că e vorba de universurile fizice în care se desfășoară de predilecție povestirea (castelul neguros, de regulă gotic; încăperile invadate de vaste pânze de păianjen, ca în fantasmagorica scenografie din *Morella*; hruba; cavoul), fie că e vorba de meteorologia poetică a filmelor (nocturnul

participă din plin la instituirea unui climat apăsător, ceața devine un mijloc esențial în obținerea unei atmosfere ireale). Laitmotivul reprezintă, de asemenea, una dintre tehnicile preferate ale lui Corman: incendiul pedepsitor și/sau purificator (*Casa Usher*, *Mormântul Ligelei*, *Castelul bântuit*), animalul malefic (de pildă, pisica neagră din nuvela omonimă cuprinsă în *Povestiri de groază* ori din *Mormântul Ligelei*), coșmarul care tulbură somnul eroului (*Îngropat de viu*, *Pisica neagră*, *Mormântul Ligelei*).

Aspirația cineastului spre originalitate, atâta câtă e, se deslușește și în strălucirea unor inteligente intuiții de scriitură filmică. Frecvente, travellingurile înainte – atribuite personajului sau naratorului – au mereu o tensiune subterană, cum se întâmplă în *Casa Usher*, *Morella* și *Masca morții roșii*. Procedeu folosit cu dibăcie, suspansul se vede potențat brusc de apariția unui detaliu șocant (mâna însângerată a lui Elisabeth ieșind din coșciug, în *Puțul și pendulul*; atacarea lui Emily de către lilieci, în *Îngropat de viu*). Metamorfoza hidoasă, mecanism stilistic la mare cinste în horror, înregistrează cu *Faptele în cazul domnului Valdemar*, ultimul episod din *Povestiri de groază*, un exemplu de o certă pregnanță: cu chipul alb ca ceara, cu pielea crăpată parcă, eroul se descompune progresiv sub ochii noștri, transformându-se într-o oribilă pată cafenie de lichid vâscos. În sfârșit, regizorul se dovedește în stare să stăpânească dramaturgia culorii: de la decor la costum, *Casa Usher* stă sub semnul violent al roșului sângeriu, dominantă cromatică menită să susțină încordarea psihologică și să insinueze ideea morții.

Toate aceste inflexiuni personale pe care le relevă tratarea cinematografică a literaturii lui Poe nu izbutesc să facă din Corman un autor de film, în adevăratul înțeles al cuvântului. Ele sunt, însă, suficiente pentru a-l detașa din masa amorfă, cenușie, a simplilor meșteșugari de la Hollywood.

(„Noul Cinema", nr. 9, 1992)

NOSTALGIA SLAPSTICKULUI

Se vorbește mereu în ultimii ani de criza cinematografului comic și e o neliniște deloc inventată. O uriașă pletoră de producții comerciale, în care facilitatea se întâlnește cu stereotipia și lipsa de duh

cu trivialitatea, invadează ecranele. Slapstickul a rămas o nostalgie fabuloasă și în toate avatarurile mai noi ale comediei se poate citi pierderea dignității. Americanii aspiră la grația sofisticată și teatrală a lui Capra, italienii se încearcă în umorul dialectal, pe urmele unei literaturi pitorești, dar puritatea cinematografică e amenințată. Singura terapeutică viabilă e, cred, expansiunea filmului de autor. Această resurecție, la aproape o jumătate de veac de la marea eflorescență a burlescului, își arată abia primele semne.

Autor, în toată puterea cuvîntului, nu e deocamdată decât Tati. Buster Keaton scrisese: „Îl văd doar pe Jacques Tati... El a știut să creeze un personaj... El a reînnodat firul cu tradițiile noastre de acum patruzeci de ani". E singura observație care trebuia făcută. Tati rămâne în cinematograful contemporan singurul comediograf ale cărui personaje au devenit mituri, ca Charlot, Nosferatu sau Cabiria lui Fellini. Domnul Hulot, acest copil plin de candoare care răvășește surâzător imperiul automatismelor, e stăpânul unui univers banal și insolit totodată, văzut cu ochi tandru și ironic. Adversitatea lui față de lumea din jur traduce protestul spontaneității în fața tiraniei canoanelor, reacția la maladiile civilizației moderne, reacție poetică și tulburătoare. Prezența unui Hulot iscă spontan efectul bufon și, în același timp, dă filmelor un farmec particular – lirismul vetustății. Gagurile sunt „neinventate", o respirație firească a materiei filmului, de o exemplară discreție. În locul exploziilor slapstickului, în locul cataclismelor care se succed în avalanșă și al dezlănțuirilor frenetice – un surâs, ghiduș, maliție, uneori nostalgic. De fapt, Tati a redescoperit nu atât motivele, procedeele comediei burlești (câteva reminiscențe există, dar invenția e originală, plină de vigoare), cât marele secret al artei ei – rigoarea. *Zi de sărbătoare* și, mai ales, *Vacanța domnului Hulot*, *Unchiul meu* au o expresie lapidară, o rară necesitate a procedeului, un anume jansenism. Sub o altă zodie, slujind o altă muză, Tati e un alter ego al lui Bresson. Stilul autorului, strălucit exprimat în *Unchiul meu*, nu poate fi înțeles în afara tradițiilor cinematografului francez, de strictețe, de austeritate, în afara realismului poetic care îl vitalizează. Rigoarea lui Jean Durand se întâlnește cu melancolia transparentă a lui Clair.

Cu cele trei filme de până acum, Pierre Étaix e un simbol al inteligenței și tristeței epigonismului, imaginea încercării dramatice de a accede la stil. Pentru Tati filmul e un mod de a exista și, îndrăznesc să

spun, un fel de jurnal intim, o confesiune. Étaix contemplă, bucurându-se fără gravitate, modelele ilustre. *Îndrăgostitul* se cristalizează în jurul unui caracter tradițional – visătorul, lunaticul. Harta, planșele și luneta din odaia lui Pierre figurează nu atât preocupările personajului, cât sugerează o structură ciudată. Pierre trăiește în lumea mirajelor stelare, printre tomurile de astronomie, și suferă de criza noțiunii de real. Avatarurile existenței terestre îi deconspiră stângăcia, e un taciturn, pare un pic năuc. Pe femeia iubită o ascultă într-o stare de beatitudine care distruge raporturile firești dintre lucruri sau îl extrage din planul realității – o farfurie devine prăjitură, pe străzi umblă ca un somnambul. Regimul personajului e cel al candorii, o candoare stângace, cu gesturi copilărești. Capacitatea de reverie a lui Pierre e esențială și iată-l imaginându-și vizita unor frumoase doamne (într-o secvență care definește disponibilitatea lirică a regizorului). A devenit altul, curtenitor, sigur pe sine, bucuria îl face strălucitor și totul capătă o aură poetică. E o transfigurare miraculoasă, arbitrată de umorul revenirilor implacabile la realitate: eroul, de fapt, dă foc perdelei închipuindu-și că face un gest de galanterie, partenera de dans nu e decât un vas cu flori. Sugestiile reținute din slapstick sunt numeroase. Nu lipsește niciuna din tehnicile comice ale vârstei de aur – comicul de distrugere, cel plastic, construit pe jocul proporțiilor, umorul absurd, gagul bazat pe contragerea timpului, substituțiile și metamorfozele obiectelor, jocul cu convenția. Recrutată din comedia burlescă e și ceea ce s-a numit tehnica reacției în lanț, proliferarea enormă a gagului (care la Sennett avea o amploare cosmică). De Keaton îl apropie masca saturniană, ascetismul mimicii. Ca Charlot când vrea să convingă ori să câștige încrederea, Étaix devine în fața namilei grațios, jucăuș și, dacă nu dansează, face scamatorii. Bucuria se exprimă, tot chaplinesc, prin coregrafia neașteptată a tumbelor. Mă opresc aici. Avem în față un mulaj al burlescului, luat cu pricepere, cu dezinvoltură chiar. Cineastului îi lipsește însă instinctul revoltei (ca, de altfel, și puterea de a stăpâni stihiile lirismului). În cele din urmă, Étaix n-are nimic de spus, în afara unor bine știute propoziții despre puritatea ultragiată de o lume prozaică și umanitatea copleșită de tehnicizare.

Tati și Étaix simbolizează marea aventură de azi a comediei, și unul și celălalt aspiră să restituie cinematografului comic ceva din puritatea originară, amândoi încearcă să ajungă la „sursa cea mai limpede a râsului". Dar Tati regândește limbajul comic pe care l-a

creat experiența burlescului, în timp ce Étaix îl folosește cu umilitate. Inconștiența umorului e la autorul lui Hulot o artă esențială, la Étaix – o fabricație abilă. Comicul, la Tati, se află în filigranul unor imagini de o extraordinară densitate a observației de viață și de aici vine sunetul inimitabil al operei; Étaix pune în mișcare o adevărată mașinărie comică și ea funcționează previzibil. Tati scrie, Étaix transcrie, viziunea unui autor stă față-n față cu îndemânarea unui regizor. De fapt, reinventarea comediei, pe care o anunță filmele lui Tati, nu înseamnă altceva decât restaurarea stilului în drepturile firești. Chaplin, Buster Keaton, Laughton, frații Marx, clasicii fuseseră toți autori de universuri și de măști și toți modelaseră limbajul.

(„Amfiteatru", nr.34, 1968)

BROOKS — STILUL UNUI PARODIST

Producătorii, filmul care stabilește reputația cineastului, are ca țintă critică spiritul neonazist și ca pretext narativ ideea smintită a unor producători de pe Broadway, escroci jalnici, de a monta un spectacol apologetic intitulat *Primăvară pentru Hitler*; o premisă epică similară se va întâlni în *Comedie mută '77*, unde un regizor hollywoodian din anii '70, bețivan împătimit, ține morții să reînvie cinematograful mut, idee cel puțin extravagantă, dacă nu de-a dreptul neghioabă. Intenția polemică din *Producătorii*, zeflemea cu adresă politică, e prelungită de *Șei în flăcări*: aici, Brooks se războiește cu prejudecata rasistă, cu bigotismul, cu rapacitatea. Ambele filme pun burlescul în slujba satirei, cum o vor face – ajungând la o virulență sporită, la ferocitate chiar – *Banane* al lui Woody Allen, *M.A.S.H.* al lui Robert Altman sau *Alineatul 22* al lui Mike Nichols, realizate și ele în aceeași epocă, toate reprezentative pentru ceea ce s-a numit „noua comedie americană".

Ca formulă expresivă, *Producătorii* captivează, în primul rând, prin trimiterile malițioase la unul dintre modelele stilistice ale musicalului clasic american, la Busby Berkeley: de pildă, un plonjeu, unghi tipic pentru decupajul – obsedat de efectul ornamental – al faimosului regizor și coregraf, ne arată ansamblul dansatoarelor compunând nu o somptuoasă corolă mișcătoare, ci o... zvastică rotindu-se în ritm milităresc. (La citarea parodică a musicalului tradițional, Brooks va reveni în *Tânărul Frankenstein* și în *Istoria lumii – Partea întâi*). *Șei în flăcări* ia în derâdere stereotipurile westernului, fără să drămuiască

referirile glumețe la cineaști ca Hawks, C.B. de Mille, sau la Marlene Dietrich. Ingenioase în demersul parodic, cele două filme fixează și alte preferințe stilistice ale regizorului: comicul e mustos, adesea grosier; bufoneria frenetică tinde spre caricatura enormă; jocul actoricesc este apăsat, de o vervă histrionică.

Doar schițată în *Producătorii*, exersată pe îndelete, sistematic, în *Șei în flăcări*, parodierea cinematografului va constitui principalul rămășag stilistic pe care și-l va propune Brooks. Cu *Tânărul Frankenstein* și cu *Comedie mută '77*, autorul îl câștigă neîndoielnic. *Tânărul Frankenstein* vizează horrorul în formularea pe care a dat-o acestuia James Whale în *Frankenstein* (1931) și în *Mireasa lui Frankenstein* (1935), ca și alți cineaști din anii '30–'40 atrași de celebrul personaj și de feluritele lui avataruri. Regizorul câștigă, mai întâi, pariul reprezentat de pastișă: apelează la o scenografie respectuoasă față de model, cum e, bunăoară, decorul laboratorului plin de mașinării în funcțiune și însuflețit de pulsațiile luminii, decor lucrat după schițele filmului din 1931; recurge la masca realizată de Jack Pierce pentru Boris Karloff, performanța de machiaj din vechiul *Frankenstein*; restituie climatul neliniștitor al poveștii printr-o fotografie în alb-negru (capabilă să amintească imaginile lui Arthur Edeson), tonuri fotografice tot atât de potrivite cu natura expresivă a filmului pe cât de inteligent aleasă va fi policromia agresivă din *Comedie mută '77*, acest amețitor carnaval de imagini; exploatează, ca și predecesorul său, aceleași efecte ostentative ale comentariului muzical. Pe nesimțite, însă, Brooks trece de la exercițiul de mimetism la scăpărările ironice ale parodiei. Invențiile comice sunt într-adevăr fericite: nu vom putea uita ușor gagul cocoașei mobile a lui Igor, cel al carotidei-fermoar cu care e prevăzut Monstrul, cel al zăhărelului căpătat de sinistra creatură ca o răsplată dată de un dresor animalului din arenă, cel al geamătului erotic devenit o melodie „in crescendo", după cum memorabil rămâne numărul cântat și dansat de savant și de bestie la „Academia de Științe din București", pasaj în care toate detaliile (fracul, bastonul, jobenul, pașii de step, factura muzicii) ironizează savuros stilul standard al spectacolului american de musical. La fel de bogat în tușe groase și în „culori tari", la fel de dens în gaguri, *Comedie mută '77* se țese din nenumărate citate și aluzii la slapstickul sennettian (parodierea cursei-urmărire, tehnică fundamentală a burlesculului, întâlnită în secvența goanei personajelor țintuite în fotolii rulante de convalescenți), din șarje amicale (caricaturizarea emblemei

lui Metro Goldwyn Mayer). În tot acest torent de giumbușlucuri, în toată această cascadă de gaguri fizice violente, există și un strop de umor intelectual: singurul cuvânt care se aude în film este rostit de personajul încredințat lui Marcel Marceau, exponentul „străvechii arte a tăcerii", cum numise Chaplin pantomima.

În *Tânărul Frankenstein* și în *Comedie mută '77*, parodierea cinematografului se oprește nu o dată la elementele de limbaj cinematografic căzute în desuetudine, simțite ca vetuste de sensibilitatea cinematografică a momentului în care Brooks își face filmele. În *Tânărul Frankenstein* găsim o amuzantă întrebuințare a semnelor de punctuație cinematografică aflate la mare cinste în producția hollywoodiană a anilor '30: momentul trecerii pragului de către miri, în sunetele bine-cunoscutului „Marș nupțial" al lui Mendelssohn-Bartholdy, începe cu o deschidere de iris; secvența Monstrului relaxat după scena de dragoste e introdusă de un voleu în formă de inimioară. În *Comedie mută '77*, după imaginea cântăreței aflate în plin spectacol apare insertul „Ba-ba-boo", mostră de intertitlu rudimentar explicativ, practicat adeseori de filmul mut; operând o reducție la absurd, Brooks ia astfel în răspăr inutilitatea grotescă a acestui soi de mijloc de expresie perimat. De altminteri, întreg filmul poate fi socotit o reflecție în cheie ironică asupra unei ipostaze *istorice* a limbajului cinematografic: limbajul filmului mut.

Dacă *Șei în flăcări*, *Tânărul Frankenstein* și *Comedie mută '77* se referă la un stil de epocă și, în același timp, la poetica unui gen sesizată din unghiul canonizării ei instituite de modelele clasice, *Marea neliniște*, comedie dedicată lui Hitchcock, e centrat, ca lectură parodică, pe un stil individual. Brooks operează pe de o parte cu aluzii la elementele structurale ale poeticii autorului pe care îl omagiază și, pe de altă parte, cu parodii la anumite momente din filmele hitchcockiene. Aluziile privesc misterul (enigma inițială reprezentată de moartea suspectă a fostului director al clinicii de psihiatrie), suspansul și explicația psihanalitică (eroul este psihanalizat de fostul său profesor pentru răul de înălțime de care suferă și rădăcina acestei fobii e găsită într-un accident petrecut în copilărie). De la *Fascinație* la *Cu C de la crimă*, filmele lui Hitchcock sunt parodiate cu afecțiune, se înțelege. Nu toate, însă, și cu inventivitate. Excepție fac *Psihoză* (în secvența dușului, Brooks e agresat de agitatul boy de la hotel cu un ziar făcut sul, închipuind un cuțit, iar apa prelinsă pe pardoseală antrenează o dâră de cerneală tipografică, echivalent umoristic al

sângelui din filmul-model) și *Păsările* (atacat de porumbei, eroul se trezește împroșcat din cap până în picioare cu rafale de excremente). Ca de obicei, regizorul folosește arsenalul burlescului (dezlănțuirile comice îi evocă uneori pe frații Marx și nu e deloc întâmplător că unul dintre cele două prenume ale personajului e tocmai Harpo) și cel al grotescului (sora-șefă a clinicii pentru cei „foarte, foarte nervoși" pare când un androgin, când o vrăjitoare).

După *Marea neliniște*, comedie sărăcuță în gaguri și thriller câteodată diluat, fantezia comică și ascuțimea critică presupuse de orice bună parodie slăbesc simțitor. Filmele lui Brooks vor fi minate dinăuntru de jocul cu kitschul, prezent încă din *Producătorii*, de acest exercițiu stilistic de virtuozitate și totodată de mare risc. Cineastul va ajunge de la ironizarea vulgarității la pura vulgaritate, de la persiflarea prostului gust la prostul gust sadea, cum ne-o arată, fără echivoc, destule secvențe din *Istoria lumii – Partea întâi* și multe din *Spaceballs*. Tendința spre academism își spune și ea cuvântul, din ce în ce mai des, din ce în ce mai tare. Involuția regizorului nu ne face să uităm, însă, rigoarea stilului din *Tânărul Frankenstein* sau exuberanța lui din *Comedie mută '77*. După cum nu uităm nici ce au însemnat câteva dintre filmele cineastului pentru destinul comediei hollywoodiene, de la Robert Moore la Ezio Greggio, ultimul venit, cel care l-a iubit pe Brooks, cum bine zice Călin Căliman în cronica la *Tăcerea pieilor* (vezi n. 5/'96), de la Gene Wilder la Danny DeVito, ca să nu-i mai pomenim și pe Jim Abrahams, pe David și Jerry Zucker.

(„Noul Cinema", nr. 7, 1996)

UN CINEAST ALCHIMIST

Numele lui Nelson Pereira dos Santos rămâne strâns legat de „Cinema nôvo": precursor al curentului, cum o arată *Rio, 40 de grade*, autor al unui film exponențial cum e *Vieți uscate*, cineastul propune o operă emblematică pentru etosul și poetica mișcării sortite să revoluționeze cinematograful brazilian și să îi releve întreaga forță creatoare.

„Cinema nôvo" apare ca o reacție polemică nu numai la producția de larg consum, obsedată doar de izbânda comercială (răsunătoare în cazul *chanchadei*, comedia muzicală pigmentată de un exotism

de duzină), ci și ca o respingere energică a cinematografului cu slabe aderențe la viața națională, confecționat adeseori după tiparele importate de la Hollywood. Cu o consecvență neabătută, cu dârzenie, „Cinema nôvo" avea să pună în practică vechea deviză a lui Alberto Cavalcanti: „Un cinematograf brazilian pentru brazilieni". Simțul istoriei, conștiința urgențelor sociale pe care ecranul are datoria morală de a le răsfrânge, asumarea politicului, atașamentul față de modelele culturale autohtone sunt numai câteva dintre câștigurile datorate lui „Cinema nôvo" și, nu în ultimul rând, lui Pereira dos Santos, veritabil mentor al acestui cinematograf lucid și incisiv, al acestui cinematograf bogat, divers și vital ca pădurea tropicală.

Cineastul inițiază și/sau susține principalele demersuri pe care „Cinema nôvo" le întreprinde, de-a lungul scurtei și frământatei lui istorii, pentru regenerarea filmului brazilian din epocă, rutinier și convențional, cu două, trei excepții. Asimilarea prețioasei lecții a neorealismului italian se produce datorită dipticului alcătuit de *Rio, 40 de grade* și *Rio, Zona Norte*: aici, austeritatea rosselliniană, cordialitatea și tandrețea zavattiniene, trecute prin filtrul lui De Sica, fac casă bună cu păstoasa culoare locală. *Rio, Zona Norte* deschide și un alt drum: cel al recuperării reale, substanțiale, a tradiției muzicale populare, simbolizată de celebra samba. Pereira dos Santos se numără, de asemenea, printre cineaștii capabili să opereze joncțiunea cinematografului autohton cu câteva dintre marile filoane ale culturii braziliene moderne: cel preponderent social (ecranizare a romanului omonim al lui Graciliano Ramos, *Vieți uscate* e un exemplar „film al secetei", ca să parafrazez sintagma folosită de critica literară); cel esențialmente psihologic, aflat la temelia „cinematografului citadin", frecventat de regizor cu același succes; cel tropicalist, atras de miturile izvorâte din adâncurile istoriei, de ritualurile religioase străvechi, de enigmatice eresuri, de ancestrale obiceiuri folclorice (*Amuleta din Ogum*, *Cortul minunilor*, *Al treilea mal al râului*).

Opera cineastului brazilian constituie, nu mai puțin, un model de precizie stilistică. Coerentă în străfundurile ei, ea exploatează cu inteligență cele mai felurite registre, formule și tehnici expresive. Realismul aspru și ascetic (*Vieți uscate*) stă alături de „realismul magic" și de „suprarealismul concret" (*Al treilea mal al râului*); nu lipsită de fugare accente lirice, cronica (dipticul din anii '50) coexistă cu parabola (*Ce gustos era francezul meu*, enormă metaforă construită pe

motivul antropofagiei); acut în analiza ideologicului, „filmul politic“ (*Foamea de dragoste*) se învecinează cu filmul muzical, solicitat ca gen al audienței populare prin excelență (*În calea vieții*). Dincolo însă de orice performanță de ordin stilistic, cinematograful lui Pereira dos Santos captivează prin tonul lui aparte: incursiuni în spațiul istoriei și în cel al mitului, în cel sacru și în cel profan, basculări de la arhaic la modern, de la real la fantastic, de la pitorescul etnografic la violența veristă, de la observația directă de viață la simbol, asocieri între tragic și comic, între epic și poetic. Cum să nu fascineze aceste amestecuri de alchimist?

(„Noul Cinema“, nr.2, 1998)

VIEȚI USCATE

Într-o secvență, un copil întreabă, simbolic, ce e infernul, repetând mecanic și obsesiv cuvântul. Infernul are, de fapt, un teritoriu fizic și moral delimitat cu precizie: nord-estul Braziliei, zonă despre care literatura și filmul brazilian continuă să facă mărturisiri zguduitoare. Plasarea în 1940–1942 a întâmplărilor nu înșală pe nimeni: mizeria e, în *caatinga*, cronică. Fabiano și ai săi rătăcesc în căutare de lucru într-un ținut pârjolit, mineralizat, în care stăpânește, vlăguitoare, seceta. Primitivă, existența include foamea ca un fapt diurn: femeia se bucură copilărește pentru prinderea unui șobolan. Oamenii au chipuri împietrite și priviri stinse, gesturile respiră tristețe, sunt tăcuți. Universului acestuia dur i se deslușesc cu limpezime determinările sociale, fie că e vorba de proprietarul bogat și egoist sau de autoritățile abuzive care umilesc demnitatea lui Fabiano. În final, personajele își reiau calvarul, înghițite de pustietatea dogoritoare și ostilă, nu înainte de a pronunța, apăsat, o contestație hotărâtă: „Nu mai putem trăi așa“. *Vieți uscate* e o depoziție lucidă asupra unei condiții umane tragice.

Ca și neorealiștii italieni, Nelson Pereira dos Santos practică un cinematograf al urgențelor sociale, izbucnit din miezul problemelor arzătoare și actuale care agită țara lui. Ca și pe italieni, îl interesează dramele eroilor mărunți, viața cotidiană. Un realism viguros s-a infuzat în toate celulele filmului, o austeritate documentară care exclude efectele și artificiile. Stilul e nud, ascetic, antispectacular. O fugară intonație lirică (ploaia și visurile domestice ale femeii)

apare cu aceeași sobrietate. Regizorul și-a compus narația solid, în cadre lungi și lente, comentate obsedant de zgomotele ambianței.

(„Contemporanul", nr.17, 1965)

NECUNOSCUTA LUME A LUI APU

Lumea lui Apu încheia, în 1959, „Trilogia lui Apu", ampla construcție romanescă la care Satyajit Ray trudise ani în șir: înălțat pe temeliile lirismului din *Cântecul potecii* și *Neînvinsul*, *Lumea lui Apu* avea să exprime din plin originalitatea de viziune și de stil a cineastului bengalez.

Cântecul potecii, Neînvinsul și *Lumea lui Apu* alcătuiesc un Bildungsroman cinematografic de o neobișnuită bogăție a implicațiilor filozofice, de o rară finețe în scrutarea sentimentelor, de o impresionantă forță a observației realiste și a reverberației mitice. Această masivă arhitectură epică se organizează dintr-o serie de variațiuni pe tema cunoașterii lumii, a celei din afară și a celei dinlăuntru. Ochii inocenți ai copilului descoperă, în *Cântecul potecii,* înfățișările vieții de toate zilele dintr-un mic sat din Bengal: universul proteguitor al familiei, universul umil al îndeletnicirilor domestice, universul magic al naturii trec pe ecran cu întreaga lor încărcătură de adevăr, cu întreg farmecul pe care li-l conferă prospețimea și ingenuitatea privirii infantile. Pe același ton capabil să asocieze discreția și acuitatea, *Neînvinsul* evocă adolescența eroului: ne emoționează la fel de puternic, aici, povestea dorinței lui Apu de a învăța carte, istoria înfăptuirii unui vis, a împlinirii unei vocații. *Lumea lui Apu* înmănunchează multe dintre temele și motivele trilogiei, dispuse aproape întotdeauna simetric, ca de altfel și simbolurile ei fundamentale: revin, de pildă, tema morții și cea a prieteniei, motivul apei și cel al drumului de fier. Nouă e, acum, confruntarea personajului cu alte experiențe capitale: tânărul trăiește revelația dragostei (Ray descrie iubirea înfiripată între Apu și Aparna printr-o succesiune de instantanee delicate, unele poetice, altele prozaice, toate de o mare transparență a emoției), simte chemarea artei (eșecul lui Apu-scriitorul va fi răscumpărat de victoria lui Apu-omul, cum o sugerează, în finalul filmului, momentul apropierii tandre dintre tată și fiu, superbă metaforă a recâștigării echilibrului existențial, a regăsirii valorilor esențiale ale vieții). Portret cinematografic al unui erou atașant, erou intuit în complexa lui umanitate, „Trilogia lui Apu"

își dezvăluie rând pe rând multiplele ei fațete: roman al unui destin frământat, eseu asupra inițierii în tainele lumii, cronică a realităților indiene arhaice sau moderne, poem al comuniunii omului cu natura. Satyajit Ray face parte din familia exploratorilor solitari. Departe de melodrama ieftină, de siropoasa romanță sentimentală, de albumul cu vederi exotice, de divertismentul muzical și coregrafic pur decorativ, *Cântecul potecii, Neînvinsul* și *Lumea lui Apu* polemizează cu acea imagine a cinematografului indian pe care produsele lui de serie o propuseseră (și continuă să o propună) publicului larg de pretutindeni. Refuzând șabloanele sacrosancte, necruțător cu spiritul mercantil, hrănit de cultură, punând mai presus de orice ideea de autenticitate, tripticul lui Ray vine să afirme o nouă sensibilitate cinematografică. Descoperim semnele ei distinctive, atât de tulburătoare, în profunzimea meditației filozofice, în înțelepciunea reflecției morale, în afectuoasa privire îndreptată asupra omului, în secreta poezie pe care o respiră, deopotrivă, ființele și lucrurile.

(„Cinema", nr.12, 1985)

ANDRZEJ WAJDA

Aproape de fiecare dată, filmele lui Andrzej Wajda au iscat la apariția lor controverse, au dezlănțuit patimi, au provocat superbe dezbinări. Ditirambul s-a învecinat cu diatriba. De la un film la altul, de la *Generație* la *Cenușa,* traiectoria cinematografului lui Andrzej Wajda a devenit simbolică pentru destinul cinematografului polonez. Wajda face parte dintre primii absolvenți ai școlii de cinematografie de la Lodz (care dăduse promoții strălucite – Munk, Kutz, Jerzy Kawalerowicz) și vorbește în numele unei întregi generații maturizate prematur în anii războiului, cum bine s-a spus, o generație polemică, lipsită de prejudecăți, cu o sensibilitate nouă și ascuțită, care trecuse printr-o dramă teribilă, care asista la mutații istorice profunde. Aș zice că, într-un fel, „școala poloneză" nu e decât biografia cu amintiri dramatice a lui Andrzej Wajda.

Generație, povestea unui ucenic de tâmplar care descoperă miracolul dragostei și datoria angajării politice, e filmul în care Wajda se caută pe sine, în care se prefigurează motive, tehnici, procedee. *Canalul, Cenușă și diamant, Inocenții fermecători* sunt opere care poartă însemnele maturității artei lui. Ca la puțini alții, există la Wajda o

exemplară coerență a universului poetic, o reîntoarcere constantă la câteva teme, migrații ale imaginilor simbolice. Cinematograful lui Wajda meditează la istoria mai veche și mai nouă a Poloniei: *Canalul*, *Cenușă și diamant*, *Lotna*, *Samson* evocă episoade din ultimul război (filmele alcătuiesc o pânză vastă – Polonia anului 1939, insurecția varșoviană, ghetoul, contradicțiile politice ale mișcării de rezistență împotriva ocupantului, sfârșitul războiului). *Cenușa* reface epoca napoleoniană, dar aluziile la un timp mai apropiat de noi sunt transparente. În microcosmosul acestor filme e cuprinsă o umanitate tragică și patetică, pusă în conflicte ascuțite, în situații liminare, care trăiește experiențe existențiale decisive – lupta pentru împlinirea unui crez, dragostea, văzută de Wajda în proiecția morții iminente. „Destinul polonez" se răsfrânge în tragediile eroilor ca un cer de cenușă într-o apă pură. Drama eroului din *Cenușă și diamant* e drama incongruenței insului cu sensul devenirii istorice. Cedro din *Cenușă* crede cu sinceritate în lozincile napoleoniene, le urmează cu elanul tinereții, dar ajunge părtaș cu sânge-rece la crimele împăratului într-o Spanie însetată de libertate. Grozăvia războiului pe care o trăiește Smulky, dezamăgirea pe care o lasă prăbușirea iluziilor lui Rafal, eroarea politică în care a crezut Maciek sunt realitățile dureroase din care se încheagă acest cinematograf al lucidității. Căci luciditatea tăioasă stăpânește întotdeauna reflecția cineastului, îl îndepărtează de retorism, ține dreaptă cumpăna judecății. Munk nu observase decât eroismul fals, mimat, poza lui tragicomică și îl demistificase în *Eroica* cu ferocitate, cu înverșunare pamfletară ieșită din comun. Eroul derizoriu din *Dragostea la 20 de ani*, film tandru și sarcastic, dintre cele mai caracteristice pentru arta cineastului, e o viziune critică a lui Maciek care trăiește după război. Pentru Wajda există însă și eroism adevărat, autentic, străin de orice gesticulație, eroismul celui care se reîntoarce bărbătește în infernul pestilențial al canalelor din Varșovia să-și regăsească tovarășii de luptă. Wajda demitizează și mitizează cu aceeași fervoare.

François Chevassu observa că cinematograful lui Wajda e preocupat de problemele unei generații imuabile – cea a tinerilor care ating vârsta adultă și care trebuie să aleagă, într-o epocă și într-o țară în care alegerea a fost dintotdeauna dificilă. Universul filmelor e populat de eroi torturați, puși în fața întrebărilor cruciale, neliniștitoare, trăind întotdeauna stările de spirit în registrul cel mai acut, consumându-și existența sub regimul intensității (să ne amintim moartea convulsivă,

disperată și animalică a lui Maciek, mersul lui viguros, vitalitatea gesturilor lui de adolescent, să ni-l amintim pe Rafal vibrând ca un arc, abia stăpânindu-și febrilitatea de vietate tânără). Lumea lor e cea a pasiunilor arzătoare, o lume în care „nu s-au disociat cele două forțe primordiale ale omului: dragostea și revolta" (Ado Kyrou). Experiențele sentimentale, erotice, ale personajelor sunt experiențele vitale, fierbinți, ale vieții, cărora prezența bănuită a pericolului, a neantului, le dă o poezie ce ne tulbură, o tristețe secretă.

E greu de prins arta lui Wajda într-o formulă, de altfel formulele spun totul și nimic. S-a vorbit mereu de o estetică barocă a autorului. Propoziția mi se pare adevărată numai pe jumătate. *Canalul* are, alături de pasaje expresioniste în care actorul joacă dilatat, în care eclerajul cu clarobscururi puternice e un *Raumgestaltend*, pasaje de o puritate cristalină; *Cenușa* e, în multe episoade, de o limpezime clasică, de o rigoare geometrică. S-a vorbit, cu mai multă dreptate însă, de o estetică a violenței pe care o practică, cu voluptate, regizorul. Wajda crede, și fiecare film al său e o mărturie elocventă, în puterea șocantă a imaginii. Nu întâmplător compozițiile lui plastice sunt agresive, „căutate", cum strigă unii, decorurile – stranii, atmosfera – misterioasă, câteodată demoniacă. Nu întâmplător arta lui Wajda e simbolică, țesută pe o urzeală densă de tropi (luat în întregime, *Lotna* e o adevărată parabolă despre soarta Poloniei) și Hadelin Trinon a văzut cu exactitate că aventura estetică a autorului stă în încercarea de adâncire a posibilităților metaforice ale imaginii. Simbolul, ziceWajda, ne face să privim intens. Imaginea Cristului răsturnat, într-o biserică părăsită în care eroii descoperă cu emoție o veche inscripție, imaginea victimei care se agață de ucigaș cu un gest uluit în *Cenușă și diamant*, imaginea nesiguranței oarbe pe câmpiile infinite și dușmănoase din finalul *Cenușii*, simboluri lipsite uneori de subtilitate, au o forță sălbatică a ideii, o brutalitate pe care n-aș schimba-o cu nicio finețe.

S-au auzit în ultimul timp destule voci grăbite să-l prohodească pe Wajda. *Lady Macbeth din Siberia*, disecție minuțioasă a unui sentiment devorant, distructiv, a fost judecat cu asprime nemeritată. (I s-a reproșat lipsa de grandoare shakespeariană – ce culpă! – , i s-a reproșat răceala, când trebuia să se observe marea capacitate a cineastului de a transcrie elementarul). *Cenușa*, film magnific și în greșeli, a fost întâmpinat cu o politețe de gheață sau cu negări vehemente și, la noi, cineva se străduia să ne convingă de marile

slăbiciuni ale filmului făcând contabilitatea imperfecțiilor lui mărunte. Să fie *Cenușa* un eșec, cum am citit? Să fie simptomul unui impas? Există în *Cenușa* obsesiile vechi ale cineastului, temele predilecte, reluate sub un unghi nou: eroismul, sfâșierea tragică a iluziei politice, destinul insului confruntat cu destinul colectivității căreia îi aparține, pasiunea mistuitoare, prietenia, moartea. Dar nicicând de la *Cenușă și diamant* încoace nu au explodat mai puternic ca aici cruzimea poetică, amărăciunea și sentimentul derizoriului care torturează filmele regizorului polonez. Imaginea eroului încercând să îngroape trupul celui ucis cu țărâna spulberată de vânt, pagină de antologie respirând o durere cosmică, poate fi socotită, cred, printre imaginile-cheie ale cinematografului lui Wajda – fereastra cu gratii din *Generație*, ieșirea zăbrelită a *Canalului*, rachetele victoriei explodând deasupra lui Maciek și Szczuka. Există în *Cenușa* gustul cineastului pentru contrastele brutale, pentru jocul paralelismelor și al interferențelor, pentru simbolul elementar, pentru detaliul atroce sau grotesc. Dar nicicând de la *Cenușă și diamant* încoace arta lui Wajda nu a fost atât de spectaculoasă ca acum, expresia nu a fost atât de izbitoare ca acum, căci Wajda înseamnă violență, șoc, dilatare halucinantă a realului. Știam capacitatea autorului de a picta mediile, însă nu bănuiam puterea surprinzătoare de evocare a universurilor celor mai diverse, amplitudinea de frescă din *Cenușa*: lumea vechii nobilimi de țară, patriarhală și calmă, cea a marii aristocrații, rafinată și franțuzită, care se consumă cu distincție în ceremonialuri mondene, lumea satului de iobagi, redusă la o condiție subumană, universul prințului care trăiește printre cărți și nostalgiile trecutului, universul războiului – terifiant, apocaliptic, văzut când goyesc, când straniu, insolit, cu ochiul suprarealiștilor parcă. Rând pe rând, *Cenușa* e eseul unui filozof al istoriei și o cronică de moravuri, film „de acțiune" cu epică aventuroasă și operă de adâncă pătrundere psihologică, patetic și reținut, sentimental și malițios. (Iată unul din acele filme făcute parcă anume să contrarieze prejudecățile noastre de cinefili). Colorat, poate, de romantismul cărții lui Zeromski, amintindu-ne de Buñuel, de Kurosawa, de Eisenstein, *Cenușa* ține în chip irevocabil de mitologia lui Wajda. Acest film poliedric, aș zice, acest film de o respirație vastă și de o permanentă tensiune a ideii, acest film virulent și clocotitor de sinceritate, să fie un eșec?

Școala poloneză intră astăzi într-o epocă crepusculară, s-a spus, deși printre filmele răsunătoare care au apărut în ultimii ani se

numără scheciul din *Dragostea la 20 de ani*, *Cuțitul în apă*, *Salto* al marelui și necunoscutului Konwicki, *Locatarul* lui Majewski, *Bariera*. După un lung, faimos șir de opere consacrate trecutului, cinematograful polonez își îndreaptă acum privirea înspre zonele de viață contemporană și o face cu vechea nevoie de adevăr, cu vechiul cult al cuvântului spus răspicat pe care le știam de la Wajda și Munk. Rând pe rând au apărut filmele lui Polanski, filmele lui Skolimowski. Sunt viziuni asupra unei alte realități, cea a prezentului, dar la fel de incisive, de lucide, ca și cele de dinainte. Să credem în acel miracol care a făcut ca Polanski să înceapă școala de cinematografie când o termina Wajda, ca Skolimowski să o înceapă când o sfârșea Roman Polanski.

(„Cinema", nr. 2, 1968)

CINEMATOGRAFUL COMPORTAMENTULUI

Dacă opera lui Eisenstein poate fi pusă sub semnul lui Proteu, Antonioni e autorul unui singur film și, de la *Cronica unei iubiri* la *Blow-up,* cineastul nu face decât să practice același exorcism. Rareori cinematograful a cunoscut o asemenea organicitate a viziunii, o asemenea coerență a universului poetic, obsesii atât de puternice. *Cronica unei iubiri* revelase înclinația spre analiza sufletului feminin, predilecția pentru mediul burghez, pictat cu o luciditate tăioasă, gustul reflecției morale; *Prietenele* restituie spiritul pavesian, dar și anxietățile antonioniene, într-un film de o surdă deznădejde. Neorealismul de care ar fi impregnat *Strigătul* e o legendă acreditată de critica grăbită. Cercetarea mediilor umile și, mai ales, condiția socială atribuită eroului păruseră unora argumente, destule și grele, pentru a vorbi de o îndatorare față de școala de la Roma, uitându-se angoasa existențialistă a personajului, neputința lui de a se înrădăcina în viața firească, minuția microscopică cu care se făcea analiza unei devastări sufletești. *Aventura, Noaptea*, filmele mai noi sunt cristalizări de o magnifică puritate ale vechilor motive și teme – agonia înceată și dureroasă a dragostei, anxietățile erotice, luciditatea femeii și iresponsabilitatea sau lașitatea morală a bărbatului, ravagiile solitudinii, incomunicabilitatea, prezența secretă a morții, condiția omului de artă, prăpastia care se deschide între artă și viață, amărăciunea ratării, jocul neprevăzut și fantastic al realității. Cinematograful lui Antonioni

e o progresivă devorare, până în straturile cele mai adânci, a unei singure problematici și spectacolul tulburător al închegării unui stil. Rod al unei acuități analitice ieșite din comun, cinematograful lui Antonioni e o enormă radiografie. Cu un savant tehnicism, Resnais și Robbe-Grillet fotografiază fluxul capricios al conștiinței, cum, altădată, încercaseră cineaștii impresioniști; Antonioni redescoperă cinematograful comportamentului, amintindu-și poate de Murnau din *Aurora*, de Stroheim din *Greed*. Autorul crede în puterea revelatoare a descrierii gestului, a captării detaliului infinitezimal, și arta lui are finețea unei lucrări de orfevrerie. Întreaga dezordine lăuntrică a lui Aldo se poate citi într-un singur gest, în mișcarea mâinii care vrea să pălmuiască, apoi să mângâie, și care se sfârșește într-o neputință tragică. Claudia se pierde printre rocile calcinate, ascultă șuierul vântului, privește marea care vuiește neagră și neliniștitoare, se zgribulește de frig. Lidia rătăcește într-un Milano înspăimântător ca un deșert, revede locurile iubirii de altădată, privește trecătorii, zidurile măcinate de scurgerea timpului, un ceas sfărâmat, încăierarea unor tineri, rachetele care își iau zborul. Cu aceeași voluptate, Antonioni descrie universul fizic, ambianțele, interioarele, peisajele, obiectele. (E în filmele lui acea nevoie fanatică de relief, de volum, de obiect, a cinematografului, despre care scrisese André Malraux). Decorul devine o diagramă a stărilor sufletești, un vast ecran pe care se proiectează agitația obscură și dramatică a eului. Mineralul, insula fără vegetație și scăldată de o lumină crudă din *Aventura*, orașul din *Noaptea*, spațiul pustiu, plajele din *Prietenele* și *Strigătul*, câmpia goală, șoselele neumblate, malurile puțin locuite ale unui fluviu, meteorologia tuturor filmelor, ploaia cenușie sau biciuitoare, ceața insidioasă, paloarea cerului, zorile livide sunt adevărate stenograme plastice. Pentru Antonioni, cinematograful e un fel de magie a profuziei detaliilor neașteptate (și pline de sugestie), proliferând aparent dezordonat. Un film de Antonioni se naște **sub ochii noștri**.

Ca și Bresson sau Godard, Antonioni simbolizează marea aventură de azi a cinematografului. *Prietenele* și *Strigătul* sunt primele semne ale revoltei împotriva rigidității structurilor tradiționale și acest viu instinct polemic va face din *Aventura* și *Noaptea* opere de revoluție a limbajului. S-ar putea spune că filmele cineastului sunt o neîntreruptă meditație asupra timpului cinematografic. *Strigătul* și, mai ales, *Aventura* conțin numeroase episoade „parazitare", care ar înspăimânta cinematograful tradițional, iar *Noaptea* ar putea

trece drept un amalgam de digresiuni. Antonioni scrie „cu lungimi" din voința de a epuiza realul privindu-l printr-o lentilă măritoare și crudă, de a pătrunde până în străfunduri psihologiile, de a surprinde durata interioară. „Când totul s-a spus, când scena pare terminată, există acel ceva care intervine după terminarea ei, și mi se pare important să arăt personajul tocmai în momentul acela (...) un gest și o atitudine care luminează tot ce s-a întâmplat și tot ce a rămas". Durata povestirii devine durată psihologică; surprinsă din multiple unghiuri, realitatea se densifică, capătă o aură fabuloasă. S-a vorbit de paradoxul artei lui Antonioni – cineastul recurge la un stil al continuității, al globalității, pentru a exprima un univers discontinuu, desfăcut. Filmele sunt organizate din mari perioade, din lungi planuri-secvență, se dezvoltă într-o cadență târâitoare, lentă, și această lentoare devine chiar discursul filmului. Travellingurile, trasate cu o exactitate de geometru, remodelează permanent spațiul, îl reinventează de fiecare dată, cu o forță de sugestie rar întâlnită. Dedramatizarea inaugurată de Antonioni mi se pare împlinirea vechii aspirații a cinematografului de a face narațiunea suplă și plastică.

(„România literară", nr. 10, 1968)

STRIGĂTUL

Strigătul e o elegie a singurătăților. Drama personajului stă în neputința de a comunica. Aldo rătăcește cu sufletul bolnav printre câteva experiențe erotice, hăituit până la obsesie de imaginile trecutului, incapabil să se înrădăcineze undeva. De fiecare dată, încercările vor fi sfâșiate violent de amintiri. Vestea primirii unei scrisori, geamantanul lăsat de Irma, autobuzul care trece spre Goriano provoacă recrudescențe dureroase. Prezența Rosinei, de care îl leagă o tandrețe și o duioșie secretă, îi strecoară mereu amintirea femeii iubite. Asupra destinului său cenușa dragostei apasă ca o fatalitate. Nevindecat, eroul pleacă întotdeauna pe neașteptate, fără explicații, fără un țel anume. Pe șoselele pustii, Aldo duce cu sine tânjirea insolubilă după universul familial. Peregrinările lui refac itinerarul tragic al unei crize. Traiectoria e închisă: eroul pleacă și se reîntoarce în sat la fel de pustiit interior. Sinucidere sau accident, moartea pune capăt unei eroziuni lente și disperate. Actul final al agoniei se desfășoară pe fundalul dramei colective a țăranilor amenințați de expropriere, dar

planurile rămân separate. Solitudinea stăpânește fiecare existență. Pentru Elvia, sosirea lui Aldo înseamnă posibilitatea reînvierii unei dragoste stinse, un moment trăit între incertitudini care îi răscolesc vechi răni și nădejdi fragile. Virginia își duce grijile cotidiene și marea nefericire între zidurile benzinăriei singuratice. Andreina, prostituata, ascunde sub o vivacitate copilărească și colorată aceeași dramă a izolării. Universul e greu de tristețe. Pavese întreba, dramatic, în *Meseria de a trăi*: „Toată problema vieții e deci următoarea: cum să spargi propria solitudine, cum să comunici cu ceilalți". Nici Antonioni nu intuiește răspunsul. Filmul lui e însă un țipăt al lucidității neputincioase în fața alienării sentimentelor. O depoziție încărcată de gravitate. În trilogie, în *Cronica unei iubiri*, *Doamna fără camelii*, *Prietenele*, Antonioni își fixase obiectivul asupra mediului burghez, deslușindu-i pătrunzător spaimele și falimentele. *Strigătul* explorează o zonă nouă. Stilistic, filmul amintise criticii timbrul lui *Gente del Po*. „Ruptura" e, de fapt, aparentă, ca și reîntoarcerea la accentele neorealiste. În perimetrul realităților muncitorești, substanțial altele decât lumea burgheză, problematica antonioniană rămâne, obstinat, aceeași. Antonioni operează o extindere a observațiilor și concluziilor extrase din sondarea unui teritoriu structural diferit. Problematizarea urcă astfel la nivelul condiției omenești: eroul, intelectual burghez ori simplu muncitor, traversează, încercuit de singurătate, aceeași criză istovitoare. Autorul e prea puțin atent la biografia socială a lui Aldo. Dezastrele personajului, adevărate, posibile, argumentate artisticește, nu sunt, însă, în planul realității, cele ale unei categorii. Concludența tipului poate fi pusă la îndoială. De fapt, Antonioni îi transferă propriile anxietăți și propria imposibilitate de a le depăși.

De la *Il grido* la *Aventura*, universul lui Antonioni își păstrează coerența conținutului și a stilului. Motivele circulă reluate din unghiuri inedite, sensurile se multiplică. *Strigătul* e un fel de matrice. Se regăsesc tipurile predilecte ale autorului, atașamentul deosebit pentru personajul feminin, fragmentarea dramaturgiei, organizarea realității într-o structură poetică. Formula analitică, embrionară aici, se va împlini triumfătoare în *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*. Căutările cineastului resping întortochierile estetizante și sterile: analiza aprinde revelații esențiale asupra tipurilor umane, comunicând precis semnificațiile. Filmul își propune radiografierea unei devastări. Antonioni face vizibil mecanismul frânt al resorturilor interioare, luminează dialectica mișcărilor lăuntrice, sesizează nuanțele,

pătrunde adânc în cutele psihologiilor. Individualizarea personajelor se desenează sigur și ascuțit. Glacială, neînduplecată, voluntară, demnă, Irma decide fără ezitări să-și ordoneze viața, Virginia își disimulează în inflexiunile vocii și gesturile infinitezimale speranța că bărbatul va rămâne, Elvia coboară din tristețe, amărăciune și oboseală, bătrânul alcoolic evadează mereu, simbolic poate. Analiza e capilară. Antonioni descoperă latențele, observând reacțiile insistent, cu o minuție aproape clinică. E vizibilă dorința de a capta duratele interioare. Într-un interviu, cineastul declara: „Când totul s-a spus, când scena pare terminată, există ceva ce intervine după, și mi se pare important să arăt personajul exact în momentul acela, din toate părțile, un gest și o atitudine care luminează tot ce s-a întâmplat și tot ceea ce a rămas". Privirile, gesturile, au – ca în *Aventura* – un subtext dens, revelat în notații fulgurante. Femeia se agață de trunchiul unui copac cu un gest în care s-a sublimat hotărârea de a nu ceda. Complexitatea stărilor lui Aldo se citește în mișcarea mâinii șovăitoare care vrea să pălmuiască, apoi să mângâie, și care moare în neputință. Biciuind încordarea bărbatului avid de explicații, gesturile mărunte ale Irmei, matinale, casnice, capătă pentru Aldo – sfârtecat de iminența prăbușirii universului familial – o reverberație tragică. În final, eroul străbate somnambulic străzile, ca într-o ultimă căutare a amintirii. Antonioni face pictura unei stări din sugestii subtile. Elvia comunică în grabă Ederei știrea plecării bărbatului, întreruptă de cuvintele clientei, aplecându-și chinuitor ființa sub grinda tavanului scund. Vacarmul meciului de box transcrie agitația interioară a lui Aldo, haotică și violentă. Cu o mare exactitate a corespondențelor, mișcările sufletești sunt încorporate peisajului. Drama se proiectează pe ceața lividă și insidioasă care a invadat satul. Fundalul zbaterilor din *Aventura* va fi mineralul, calcinat și arid. Personajele din *Il grido* se mișcă în pâcla unei dimineți inerte; Aldo evocă amintiri pustiitoare în vidul plajelor cenușii ale Padului. Câmpia goală, șoselele neumblate, malurile puțin locuite ale fluviului cu ape murdare, cerul veșnic palid, ploaia, sugerează melancolii grele. Aldo moare într-o curte pustie, prăbușit din turnul pe care îl păstrase nostalgic în memorie ca o întruchipare a vieții de dinainte. La finețea introspecției, la finețea compunerii atmosferei, se adaugă finețea simbolicii.

(„Cinema", nr. 7, 1965)

Noaptea i-a făcut pe unii să-și amintească existențialismul lui Sartre și fenomenologia lui Merleau-Ponty, arta lui Antonioni a fost apropiată de cea a lui Cehov și Scott Fitzgerald, obsesiile autorului – s-a spus – sunt pavesiene, au fost invocați Giorgio de Chirico și Morandi, Vailland și Pierre Kast. După toate aceste savante voluptăți ale criticii, cum să îndrăznim să scriem că *Noaptea* e nu numai cel mai pur film antonionian , dar, într-un fel, și cel mai tradițional ?

De la *Strigătul* la *Noaptea*, universul poetic al lui Antonioni are o uimitoare coerență. Motivele circulă reluate din noi unghiuri, sensurile s-au multiplicat.

Strigătul, ca și *Prietenele*, fusese un arhetip, în timp ce *Aventura* împlinește căutările cineastului într-o operă magnifică de revoluție a limbajului. *Noaptea* poate fi înțeles ca o contemplație, ca o antologie a întregii creații a italianului. Mediul investigat a rămas același, condiția cercetată de asemenea – anxietatea sentimentală și intelectuală a omului modern –, atașamentul pentru personajul feminin („un filtru mai sensibil decât oricare altul") e tot atât de viu ca și înainte, temele sunt neschimbate – dezagregarea lentă și disperată a iubirii, egoismul bărbatului pus în cumpănă cu luciditatea femeii, feminitatea misterioasă, enigmatică, aspirația spre fericire, libertatea lăuntrică a omului de artă și realizarea lui socială, dezastrele timpului și ale obișnuinței, dificultatea de a comunica, singurătatea care devine copleșitoare. Sunt, însă, tratate amplu, simfonic, în variații subtile.

Ca *Strigătul* și, mai ales, *Aventura*, *Noaptea* e opera unei fervori analitice ieșite din comun. Pare o analiză microscopică, o analiză capilară, care observă nervurile cele mai delicate ale realității psihologice. Antonioni ne face să simțim frângerea resorturilor interioare, luminează dialectica mișcărilor lăuntrice, captează nuanțele. E o artă a semitonurilor, a penumbrelor, a surprinderii gestului infinitezimal și a ascultării tăcerii. Lidia rătăcește într-un Milano de sticlă și beton, pustiu ca un deșert, sau în cartierul de periferie, privește trecătorii, o bătrână, o fetiță, zidurile roase de vreme, un ceas sfărâmat sau zborul rachetelor și iată ființa intimă a filmului – un monolog interior, vizualizare enormă și voluptuoasă. Pentru Antonioni, cinematograful trebuie să fie, cred, această magie nespectaculoasă care se naște și se exercită sub ochii noștri, această atingere a plasmei și această respirație firească a „subiectului" prin zeci de detalii insolite, văzute parcă inconștient, înmulțindu-se haotic.

Niciodată ambianțele, decorul, n-au fost, ca aici, *dramatis personae* și niciodată meteorologia poetică a lui Antonioni – ploaia șfichiuitoare, lumina crudă a după-amiezii, seara căzând molcom, zorile livide și mercuroase în care eroii încheie printr-un gest disperat drama – n-a fost mai tulburătoare.

Noaptea, din care s-a făcut adesea un stindard al cinematografului modern și al așa-zisei dedramatizări, are atributele clasicității. Există aici o puritate și o geometrie cristalină, o artă a rigorii care se întâlnește doar cu exactitatea lui Stroheim sau a lui Bresson. Povestea, concentrată în timp, se dezvoltă în ritmuri încete și lentoarea, sau mai bine zis lentorile, devin materia dramatică a filmului, o imagine insolită a spaimei. Dar nu există nicio „lungime", nicio alunecare în lături în acest film al digresiunilor. Apoi, actorii evoluează cu o extraordinară precizie ritmică, travellingurile laterale și înapoi, remodelările cadrajului pentru a reinventa ambianța sau pentru a descoperi o fizionomie sunt atât de riguroase, încât s-ar putea zice că filmul se datorează unui inginer. La Antonioni, ca la Bresson, simplitatea e doar aparentă.

(„Cinema", nr. 11, 1968)

O PASIUNE FELLINIANĂ

Într-un interviu din 1965, acordat lui Francis Lacassin și Michel Caen, Fellini spune: „E neîndoios că am fost influențat de benzile comice americane, ca de altfel de tot ceea ce se leagă de copilăria mea (...) Cred că primele mituri cu care un om ia contact exercită întotdeauna o mare înrâurire asupra vieții lui. Este limpede că toate aceste istorii, absorbite în doze mari la o vârstă la care fiecare reacție are atâta prospețime emoțională, mi-au imprimat un gust cert pentru aventură, fantastic, grotesc și umor. În acest sens, desigur, se poate descoperi o rădăcină profundă a operelor mele în benzile americane". Regizorul îi păstrează o amintire de neșters lui *Happy Hooligan*: cu fața lui rotundă, cu filozofia lui senină, personajul – remarcă Lacassin – ne trimite cu gândul la Gelsomina din *La strada*. În memoria cineastului s-a întipărit și *Dick Tracy*, povestirea polițistă desenată de Chester Gould, o povestire „de o sută de ori mai frumoasă decât cele mai bune filme americane de gangsteri". Pe un ton nu mai puțin entuziast e evocat *Mandrake, magicianul*, fantastul erou al lui Lee Falk și Phil

Davis. Dintre vechile încercări autohtone, regizorul se simte atras mai ales de benzile lui Antonio Rubino; ele vor constitui unul din izvoarele inspirației plastice din *Giulietta și spiritele*: „Am decis (..) că stilul filmului urma să se impregneze de naivitatea și de simplitatea caricaturală a acestor mici personaje cu care Rubino a fermecat copilăria noastră". În sfârșit, dintre autorii moderni, lui Fellini îi plac Pfeiffer și Schulz.

Preferințele acestea vin să pună în lumină o seamă din elementele care alcătuiesc fibra intimă a cinematografului fellinian. Pentru regizorul lui *Amarcord*, de pildă, *Mandrake, magicianul* trebuie să însemne, în primul rând, efervescența imaginației, înflorirea fără opreliști a fabulosului, amestecul surprinzător de registre expresive. Pentru autorul lui *E la nave va*, bunăoară, Rubino nu poate fi numai un desenator candid, ci și unul școlit de „Art Nouveau", capabil de rafinament decorativ. Unele dintre benzile pomenite cultivă oniricul, altele practică violența efectului stilistic: iată noi sugestii la care, desigur, Fellini va fi fost sensibil. Pe de altă parte, aceste oscilații ale gustului sunt dezordonate doar în aparență. Ele se strâng în jurul a doi poli lesne de observat: ingenuitatea (Rubino) și sofisticarea (Pfeiffer). E tocmai câmpul estetic în care se plasează multe din operele cineastului – *Opt și jumătate* și *Amarcord*, *Satyricon* și *E la nave va*, *Interviu* și *Vocea lunii*. Expresia lor cinematografică pendulează adesea între simplitate și alambicare, între o anume directețe și elaborarea savantă, migălită.

În câteva dintre filmele lui Fellini, pasiunea autorului pentru B.D. se discerne fără efort. Uneori, putem constata o afinitate de limbaj, o înrudire structurală. *Roma* se apropie de estetica benzii desenate îndeosebi în secvențele consacrate copilăriei eroului: aici, epicul are o pronunțată discontinuitate, înregistrează sincopări, de parcă regizorul ar răsfoi înaintea ochilor noștri filele unui album, în treacăt fie spus un album cu ilustrații când lirice, când umoristice. Alteori, caz mai frecvent, întâlnim ecouri ale stilului narativ sau ale formulei vizuale propuse de autorii de B.D. pe care Fellini îi admiră. Înfățișarea falsului Mandrake din *Interviu* respectă iconografia stabilită de Phil Davis, de la costum (capa romantică, fâlfâind în vânt; jobenul și bastonul preschimbat în baghetă magică) la expresiile corporale ale personajului (menite să sugereze o prezență fascinantă). În *Giulietta și spiritele*, influenței lui Rubino i se datorează, „decorul floral și atmosfera elegantă", consideră Francis Lacassin. La alte

două filme se referă Alain Resnais: „*Satyricon*, la fel ca *Flash Gordon*, demarează și se continuă cu o aventură delirantă, încheindu-se pe o notă verbală care este echivalentul acelui **va urma** dintr-o bandă desenată. Prima parte din *Clovnii* e un omagiu adus lui *Little Nemo* al lui McCay". Unii critici socotesc că fantasmagorica scenografie din filmul inspirat de Petronius amintește, prin abundență și bizarerie, de decorurile lui Alex Raymond din *Flash Gordon*. Exemplele s-ar putea înmulți. Toate conduc la aceeași concluzie: rapelurile felliniene la experiențele benzii desenate depășesc întotdeauna simplul citat, căci stilul regizorului își pune pecetea pe sugestiile reținute din sursa culturală până la deplina lor asimilare, tot așa cum mitologia autorului mistuie materia estetică preexistentă, luată în stăpânire. Dacă proiectul filmului despre Mandrake s-ar fi materializat, banda desenată a lui Falk și Davis ar fi avut, fără îndoială, un destin asemănător cu cel al prozei lui Petronius sau Poe.

Debutul lui Fellini ca scenarist de B.D se produsese încă din anii tinereții, când viitorul cineast imaginase ultimul episod din peripețiile lui Flash Gordon publicate în Italia, povestire grafică dintre cele mai iubite de public, lăsată însă în suspensie de hotărârea autorităților fasciste de a interzice importarea benzilor desenate americane. În deceniile al nouălea și al zecelea, Fellini revine la vechea îndeletnicire. Îi încredințează lui Milo Manara *Călătorie la Tulum*, o narațiune înscrisă în aria fantasticului, „un subiect (...) pentru un film de făcut"; Manara îl transpune în imagini cu știința dinamismului și cu simțul prim-planurilor de o expresivitate percutantă. Bine-cunoscutul artist plastic va realiza, apoi, *Călătoria lui G. Mastorna, zis Fernet*, adaptarea pentru B.D.– întreprinsă chiar de regizor – a scenariului pe care îl destinase inițial ecranului, alt proiect drag sortit să nu prindă viață. O serie de amănunte despre această colaborare a cineastului cu Manara ne dă Vincenzo Mollica: Fellini *desenează* prima parte a *storyboard*-ului, fixând personajele și ambiențele ei; pentru Mastorna se gândește mai întâi la un prototip faimos: Ronald Colman, mai târziu la Mastroianni, modelul eroului din *Călătorie la Tulum,* pentru a-l alege în cele din urmă pe Paolo Villaggio; optează, împreună cu graficianul, pentru tehnica acvatintei. Amănuntele comunicate de Mollica vorbesc nu numai despre exigența lui Fellini, ci și, mai cu seamă, despre „despotismul" lui. Dincolo de temele și de motivele favorite ale scenaristului, banda desenată păstrează un aer imposibil de confundat: realist și irealist, familiar și straniu, poetic și prozaic,

melancolic și clovnesc. Cu alte cuvinte, *Călătoria lui G. Mastorna, zis Fernet* e, în totul, un film tipic fellinian. Pe hârtie, însă.

(„Noul Cinema", nr.7, 1993)

LA STRADA

Uimirile copilăriei prefac un stâlp într-un miracol. Totul devine pentru Gelsomina un motiv de curiozitate ingenuă, de uimire diafană: zumzetul muzical al curentului electric, acrobațiile lui Matto, o trompetă, spectacolul majestuos al procesiunii. Copilul descoperă lumea într-o familiaritate delicată cu cosmicul: culege flori, sădește roșii, privește cu gingășie zborul unei gâze și, într-o asimilare a gesturilor naturii, își ține brațele întocmai ca pomul plăpând pe care-l întâlnește. Percepția poetică încarcă universul cu un farmec inefabil. Apoi, când Zampano pleacă cu prostituata și văduva, în Gelsomina se naște, fulgurant, intuiția relațiilor dintre un bărbat și o femeie. Așadar, de la început personajul are revelația brutalității și injustiției. Descoperirea lumii devine acum descoperirea unei lumi. Frustrată de căldura raporturilor cu oamenii, Gelsomina e condamnată să ducă alături de proprietarul tiranic o existență abrutizantă. Imaginea fetei împingând motocicleta crește la dimensiunea simbolică a unui calvar atroce. Zampano cenzurează brutal copilăria, pornirea naturală spre joacă și exuberanță, cascada nesățioasă a întrebărilor, dar mai ales reprimă – cu retezări dure sau „spirite" de care face un haz mândru – orice semn al apropierii, orice tentativă de comunicare. Solitudinea pune stăpânire pe universul suferinței. Arta lui Fellini prinde sensurile și le condensează într-o rețea a simbolurilor tulburătoare. Spațiile pustii aduc corespondența singurătății devastatoare: piața invadată de gunoaie, strada fumurie în care fata îl așteaptă pe Zampano, plaja zvârcolirilor purificatoare din final. Marea e spațiul liber și pur al copilăriei. De ea, Gelsomina se desparte cu un sentiment de religiozitate. Bucuria revederii se traduce printr-o goană intensă spre întinderile luminiscente, o goană de vietate scăpată din zgardă, o goană tragică după chipul oamenilor și locurilor de acasă. Paralelismele abundă: cu situația de sacrificată a călugăriței, cu claustrarea copilului bolnav. Aici, ca și în momentul trecerii calului singuratic prin tăcerea devenită parcă materială, sentimentul atinge o acuitate neobișnuită.

În Gelsomina există o împotrivire structurală față de urât, o căutare instinctivă a frumuseții: cântecul viorii lui Matto, magicul și

angelicul o atrag irezistibil – chemare fascinantă. La prima lui apariție, echilibristul, ființă imponderabilă a văzduhului, filozof și poet, are desenate, pe chipul vesel, lacrimi. Apropierea celor doi se face, secret, prin solidaritatea dureroasă a singurătății. Ca și Gelsomina, Matto are capacitatea miraculoasă de a iradia frumusețe în jur, în oameni, în lucruri, bunăoară în respirația poetică a cortului cutreierat de vânt. Surâsul pe care i-l gravează moartea semnifică tocmai triumful, în mijlocul monstruozității, al unor valori inalienabile. Convulsiile morale care îl smulg pe Zampano stării amorfe mărturisesc același lucru. Cu Matto alături în noaptea înstelată, Gelsomina va ajunge la conștiința utilității. În marea secvență faustică a filmului, fata descifrează rostul omului, tulburător, în devoțiunea umanistă pentru semen. Incomunicabilitatea își primește indirect riposta.

Figurații simbolice, personajele nu își încetează însă existența reală, nu abolesc niciodată senzația ascuțită a vieții. Psihologia sufletului simplu al Gelsominei e cea infantilă, cu mirări suave, cu dorința cunoașterii, cu mari emoții inhibatoare, cu mimetizarea adultului. Decantate, motivele persistă în universul fellinian cu îndărătnicia unor obsesii. Dacă Marcello căuta sensul existenței în experiențele sordide și falimentare ale „vieții dulci", în hățișurile colcăitoare ale existenței mondene, interogația se pune în *Drumul* la nivelul vieții elementare, al inșilor și reacțiilor fruste. Mediul tradițional „pitoresc" al saltimbancilor ambulanți își arată polemic în film mizeria tristă, nudă, a drumurilor nesfârșite. Destinele îi reunesc pe Gelsomina, Augusto sau Cabiria, eroii unui întreg ciclu din cinematograful lui Fellini, sub o tutelă tragică comună. Mecanismul social operează implacabil, făcând imposibilă evadarea din robie a Gelsominei, din condiția imundă de prostituată a Cabiriei. Mecanismul se repetă cu precizie astrală: Gelsomina reface avatarurile dramatice ale Rozei, Cabiria reeditează, în tentativa de salvare cu contabilul escroc și asasin, întâmplările cu Giorgio. O lume vulgară și ostilă, cea a procesiunii din *La strada*, cea a reprezentației diabolice de iluzionism din *Nopțile Cabiriei*, ultragiază constant puritatea. Cele două personaje pornesc vizibil, cu o egală forță demiurgică, de la același arhetip, sunt faze diverse ale dinamicii caracterului. La ambele, aspirația nobilă și imaculată se sustrage degradării. Candoarea de copil a Gelsominei se perpetuează, potențată simbolic, în incapacitatea nativă a Cabiriei de a concepe ticăloșiile. În ființa Gelsominei s-a mutat o zbenguială neastâmpărată de mică sălbăticiune, în Cabiria vitalitatea

temperamentului ajunge torențială, frenetică. Amândurora le-a dat viață harul unei mari actrițe, Giulietta Masina.

(„Cinema“, nr. 7, 1964)

„E ȚINTĂ A POETULUI UIMIREA“

Giulietta amintește cu insistență de *Opt și jumătate*. Ne gândim, în primul rând, la tiparul originar al personajului interpretat de Masina; ca itinerar spiritual, Giulietta îl evocă pe complicatul, neliniștitul Guido: refugiul eroinei în lumea amintirilor, a reveriei, a dorințelor ascunse, necontenita ei pendulare între real și imaginar exprimă o similară căutare a echilibrului sufletesc, mărturisesc aceeași stăruitoare încercare de a alunga demonii lăuntrici. Ne gândim, apoi, la modul de povestire cinematografică: fragmentară, cu aparente „digresiuni“, narațiunea se articulează și aici din jocul liber, mereu neprevăzut, al subiectivității personajului, din explorarea eului secret și din descrierea realității cotidiene, din amestecul de trecut și prezent. Ne-am mai putea gândi, în sfârșit, la toate acele mijloace stilistice pe care *Opt și jumătate* le folosise (de altfel, în prelungirea întregului cinematograf fellinian de până atunci) cu o exemplară rigoare, cu un inegalabil rafinament: bunăoară, *Giulietta* face apel la bine cunoscutul repertoriu de motive iconografice (imaginile circului sau ale mării, ale chermezei sau ale cortegiului), se mișcă în cele mai diverse registre expresive (de la cel liric la cel ironic, de la cel suav la cel derizoriu), își întemeiază, în bună măsură, expresia plastică pe scenografie (opulent, decorul are adeseori un aer fantast). Distanța valorică dintre cele două opere e, însă, considerabilă. În cele din urmă, filmul rămâne strivit sub povara comparației cu prestigiosul lui model: lipsit de dinamica interioară a ideii, prea puțin atent la minuția analitică și prea mult la fastul decorativ, el nu regăsește nici densitatea filozofică, nici acuitatea psihologică, nici precizia stilistică din *Opt și jumătate*.

Dacă *Giulietta* poate fi socotit pe bună dreptate una dintre operele felliniene minore, nu e mai puțin adevărat că Fellini își dovedește și de data aceasta însușirile de magician: *Giulietta* își împresoară spectatorii cu fascinația pe care o exercită spectacolul somptuos, cu vraja pe care o naște dezlănțuirea fără opreliști a imaginației. Își spune cuvântul, aici, inepuizabila capacitate felliniană de invenție vizuală, rara facultate a

regizorului de a produce imagini feerice sau neliniștitoare, diafane sau senzuale, realiste sau fantastice, ingenue sau erudite, imagini prinse într-un amețitor vârtej liric. În eseul consacrat lui *La dolce vita*, Pasolini vorbise despre gustul fellinian al „răsfățului vizual". *Giulietta* îl accentuează cu voluptate, cu frenezie. În fața ochilor noștri se perindă alaiul strălucitor, eteroclit și prețios, al unei imagerii care vădește, nu o dată, sensibilitatea manieristă a regizorului: grădina luminoasă sau invadată de o ceață enigmatică; odaia cu vrejuri pe pereți și cu grămezi de frunze în unghere; labirintica vilă a lui Susy – un fel de „paradis infernal", ca să împrumutăm cuvintele poetului; buchetele de flori și oglinzile; statuile enorme; caii de circ, păsările exotice și chipurile exotice; penajele neobișnuite și rochiile grele de podoabe; pluta cu războinici, grătarul din copilărie al Giuliettei, carul mortuar, aeroplanul străvechi; „filmul în film"; șirurile tăcute, anonime, ale călugărițelor; înfățișarea de ființă bisexuată a lui Bishma și cea de fabuloasă vietate acvatică a grădinarului. Savantele efecte cromatice (după experiența pe care o reprezentase episodul inclus în *Boccaccio '70*, *Giulietta* prilejuiește, de fapt, întâia mare confruntare a cineastului cu posibilitățile expresive ale culorii), costumele și decorurile pe cât de luxuriante, pe atât de extravagante, obiectele cu o expresivitate ciudată (liftul lui Susy e o invenție demnă și ea de imaginația manieristă), toate se supun unei singure legi: provocarea surprizei. Întreg filmul alcătuiește un nesfârșit, încântător lanț de surprize plastice. *Giulietta* ascultă parcă de sfatul lui Giambattista Marino, artistul obsedat de „bizareria noutății", poetul manierist cu care Fellini se înrudește atât de mult: „E țintă a poetului uimirea/ Vorbesc de cel desăvârșit, nu de stângaci/ Cine nu știe să uimească, cu țesălatul să se-ndeletnicească".

(„Cinema", nr. 6, 1985)

M DE LA MASINA

Cabiria, unul dintre cele mai felliniene personaje ale lui Fellini, înseamnă, înainte de toate, Giulietta Masina. Ca și *La strada*, *Nopțile Cabiriei* îi datorează multe actriței, cu osebire intensitatea tragică și vibrația sentimentală pe care puține alte filme ale cineastului le au. Cabiria rămâne emblema unei condiții existențiale patetice (personajul e mereu victima iluziei), a candorii (ingenuitatea cu

care se apropie de oameni și de lucruri îmi apare ca metafora unei prodigioase capacități de deschidere sufletească), a setei de tandrețe și a neostoitei nevoi de puritate (acea puritate din care derivă nu o dată posibilitatea de resurecție a eroilor lui Fellini și care se constituie în cele din urmă ca o morală profundă a cinematografului său). Secretul biruinței repurtate de Masina? Fără îndoială, o desăvârșită aderență a interpretei la personaj, un personaj greu de întruchipat, pentru că unește înclinația regizorului spre detaliul verist și gustul lui pentru exprimarea simbolică; o subtilă înțelegere a lumii stilistice a filmului, cu amestecul ei de sordid și poetic, de dramatism și bufonerie; o surprinzătoare capacitate de a trece pe nesimțite dintr-un registru expresiv în altul; o energie aproape sălbatică a jocului și o vitalitate temperamentală ieșită din comun; o știință fără greș a pantomimei, executată cu verva urmașilor Commediei dell' arte. Dar, mai ales, o rară putere de a emoționa: mă gândesc la extraordinarul final al filmului, la chipul Masinei pe care înflorește – din lacrimă, din adâncul deznădejdii, dintr-o imensă pustiire sufletească – surâsul, ca un miraculos semn al speranței atât de omenești.

Niciodată metafora lui Jules Renard nu mi s-a părut mai tulburătoare: „Surâsul, acest curcubeu al lacrimilor".

(„Cinema", nr.1, 1984)

AMPRENTA TEATRULUI LIRIC

În amplul, interesantul grupaj de texte critice pe care îl consacră raportului dintre cinematograf și operă (vezi „Noul Cinema", n. 9/1996), David Melville se ocupă, între alții, de Visconti și de Fellini. Pe bună dreptate: dintre cineaștii născuți în patria lui Puccini, ei sunt autorii a căror poetică se apropie cel mai mult de estetica teatrului liric, înglobându-i sugestiile cu o forță și cu o strălucire greu de egalat. Ca regizori sensibili la magia spectacolului de operă, Visconti și Fellini nu constituie, însă, apariții meteorice, prezențe solitare: înclinația cinematografului italian spre ceea ce s-ar putea numi o „estetică operistică" e veche. Mă opresc doar la un crâmpei dintr-un îndelungat proces istoric, mai exact spus la momentul, pasionant, al schițării ei.

Cum bine se știe, în Italia opera e gustată, încă din secolul trecut, de un public într-adevăr vast. Tot de atunci, ea devine o componentă

fundamentală a culturii populare; Gramsci, să nu uităm, socotea că, în țara lui Verdi, melodrama lirică ar fi „într-un anumit sens, romanul popular pus pe muzică". Pe terenul pregătit de o tradiție solidă (setea de teatru muzical, niciodată potolită, a spectatorului; instalarea operei la loc de cinste în imaginarul colectiv), prima întâlnire a celor două arte este înlesnită de așa-numitele „opere sincronizate", imitate după Méliès, spectacole care presupun cuplarea aparatului de proiecție cu unul acustic. Seria, inițiată în 1908, la doar trei ani de la realizarea primului film autohton de ficțiune, cuprinde, de pildă, *Lucia di Lammermoor*, produs de Ambrosio (1908), *Trubadurul*, lansat de frații Pineschi (1908), *Aida*, jucat de Bianca Lorenzoni pentru „film d'Arte Italiana" (1911), *Parsifal și Siegfried*, ambele regizate de Mario Caserini în 1912. Ele sunt primite cu entuziasm: publicul – spun mărturiile documentare ale timpului – ia parte la reprezentație cântând în cor ariile îndrăgite, regăsind întrucâtva atmosfera de ritual comunitar consumat în sala de teatru. Oferind spectatorilor ocazia de a asista încă o dată la istoriile știute pe de rost și de a auzi – pentru a câta oară? – muzica favorită, această primă intersectare dintre operă și noua artă deschide drumul încercărilor ecranului de a-și asuma un patrimoniu estetic viu. Cinematograful peninsular își va descoperi însă realele puncte de tangență cu teatrul liric datorită filmului istoric și melodramei din anii '10–'20. În epocă, aceste genuri, atât de frecventate pretutindeni, își găsesc fizionomia stilistică proprie, imposibil de confundat cu cea a experiențelor similare întreprinse pe alte meridiane, și caracteristicile ei vor avea un cuvânt de spus în stabilirea legăturilor mai strânse dintre cele două arte.

Întocmai ca reprezentația de operă, cinematograful istoric (inclusiv evocarea istorico-legendară) înseamnă triumful spectacularului. Puzderia de filme inspirate de antichitatea romană ori de epopeea risorgimentală respectă cu sfințenie modelul expresiv reprezentat de superproducție. Amintind de montările unora dintre operele lui Verdi sau Meyerbeer pe o scenă grandioasă, impozantele mașini spectaculare ale lui Guazzoni (*Quo Vadis?*, 1912) și Pastrone (*Cabiria*, 1914), pentru a nu mai pomeni de frescele lui Maggi, De Liguoro sau Caserini, profită de toate atracțiile formulei, de la masele uriașe de figuranți la opulența – arheologică sau fantezistă – a decorului și a costumului. Primatul ansamblului și tendința spre organizarea lui decorativă rămân legile principale de care ascultă avalanșa filmelor realizate în studiourile torineze, milaneze și romane. Identificat

încă de Jasset, în faimosul său eseu din 1911, ca o caracteristică esențială a „școlii italiene“, interesul pentru plastica ansamblului se conjugă cu tentativa de asimilare a unei alte trăsături distinctive a teatrului (liric sau nu) autohton, remarcată și ea de multă vreme: victoria gestualității asupra verbalului și cea a dinamicului asupra staticului; tendința spre decorativ derivă din dorința, impusă desigur de una dintre convențiile regiei de operă larg răspândită în epocă, de a conferi imaginii monumentalitate și un „aer nobil“. Dincolo de căutarea fastului vizual, superproducția istorică mai moștenește spectacolul de operă în gustul lui pronunțat pentru efectul emoțional puternic. Îl găsim mai cu seamă în pasajele cu turnură eroică și în cele cu cele cu caracter patetic: toate sunt înscrise într-un registru emfatic.

Pasionalitatea dusă la paroxism se află la largul ei, cum e și firesc, în spațiul melodramei de salon, mixtură de teatru de bulevard și de roman de apendice, de d'annunzianism și de „Art nouveau“. Romantismul crepuscular stăpânește un univers cinematografic dogoritor, închegat din patimi exacerbate și din melancolii grele, o lume centrată pe eternul triunghi amoros, pe obsesia păcatului, pe ravagiile produse fără milă de femeia fatală. În varianta ei meridională, nu o dată vulcanică și chiar isterică, vampa rămâne eroina preferată a divelor, de la Lyda Borelli la Francesca Bertini, de la Pina Menichelli la Hesperia. Veritabile prezențe mitologice, așa cum zicea cândva Visconti referindu-se la cântărețele de operă, ele „întruchipează raritatea, extravagantul și excepționalul“. Diva ne trimite cu gândul la teatrul liric și din alte motive. Stilul de joc cultivat de Borelli și de suratele ei apelează la un repertoriu aproape fix, codificat, de gesturi și de expresii corporale: împreunarea mâinilor în momentele de sfâșiere lăuntrică, privirea strecurată languros printre gene, mâna adusă alene sub bărbie pentru a sugera tristețea sau reveria, inspirările și expirările prelungi – invenția de mare succes a lui Bertini etc., poza statuară și pasul maiestuos nu lipsesc nici ele. Acest depozit de semne încremenite se datorează nu numai moștenirii lăsate de „filmul de artă“ transalpin, ci și „amprentei de epocă“ pusă pe mizanscena melodramei lirice, atât de dornică să atingă intensitatea și plenitudinea sentimentului pe calea grandilocvenței. În sfârșit, ca fenomen sociologic, divismul nu se reduce la o simplă instituționalizare a vedetei, ci înseamnă un cult delirant al starului, cu accese de idolatrie în masă, cu lansare de

modele comportamentale. Pasta și Malibran, glorioasele soprane din veacul trecut, le-ar fi putut invidia pe rivalele lor (cinematografice) de mai târziu.

(„Noul Cinema", nr. 1, 1997)

KOZARA

Kozara e un film coral. O amplă pânză epică, o varietate de evenimente, cu un dramatism acut și uneori meandre spectaculoase, cu o multitudine de personaje din care nu se ivesc individualități pregnante. Poate o singură excepție, Obrad, bătrînul cald, omenos, cu o iluminație de vizionar a chipului. Aproape fiecare personaj care populează filmul are capacitatea de a urca la simbolic. De fapt, „eroul" e colectivitatea. Dominanta lui, un eroism fabulos și universal. Membri ai detașamentului sau simpli refugiați au ridicat Kozara la rangul de simbol al pământului natal care nu poate fi pângărit.

Pe muntele asediat de fasciști, viața se statornicește în alte tipare, dar revine mereu imaginea așezărilor, a îndeletnicirilor, a vieții pașnice. Există în film un aliaj ciudat al excepționalului cu cotidianul. Războiul a intervenit brutal și dureros în ordinea firească: execuții, exod, masacre în masă, bombardamente demențiale. Încleștările sunt crâncene, sentimentele ating adesea starea limită: disperarea pierderii celui drag, îndârjirea și ura irup, în atacul din noapte, într-o dezlănțuire paroxistică. Infernul e biruit printr-o rezistență fizică, dar mai ales morală, supraumană: după ce a reușit să străpungă liniile nemțești, detașamentul nu pregetă să se întoarcă. Evenimentele capătă o aură legendară (doi oameni, Ioia și poetul, capturează o cohortă întreagă de inamici), gesturile aspiră secret la baladă (un ostaș rănit, cu pântecele sfâșiat, vine să raporteze comandantului). Aproape toți eroii mor într-un fel asemănător: scrâșnit, încăpățânat, se târăsc, se ridică, se contorsionează și iarăși se mai târăsc o palmă – luptătorii nu pot cădea, nu se dau morții.

Universul filmului e terifiant și zguduitor. Regizorul Veljko Bulajić, temperament pasionat, are gustul atrocelui, și moartea mamei sau chinurile lui Sorga care își apără copilul atestă o putere de șoc ieșită din comun. Sau alte episoade. Bombardamentele, tiranice, sunt o răscolire cosmică în care exploziile învălmășesc oameni, vite, arbori, pământ, apocaliptice cu adevărat. Atacul din noapte, cu tensiunea sentimentelor ajunse la culminație, cu plastica fantastică a negrului

și albului, ține de halucinant. Asemenea momente, comparabile direct cu pasaje din *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Milestone, cunosc gradul suprem al intensității. Dar ca o permanență și ca o chezășie rămân, în mijlocul violențelor, gesturile cu care femeile macină grâul și alăptează copiii, săruturile și visările îndrăgostiților, gingășia cu care un soldat aspru surâde unei căprioare, ochii copilului care privesc stelele.

Starea normală a filmului e pateticul. Patetismele apar însă, când, într-un asemenea stil exasperat, violent, liminar, se apasă pe pedală. Rezultatul – melodrama. Lângă pasaje care procură sentimentul unei mari autenticități, mai există câte o stridență stilistică (apelul la grotesc în înfățișarea neamțului care asistă la viol), sau episoade convenționale (violul în lanul fotogenic), încheiate cam superficial. Un moment, însă, răscumpără toate inegalitățile și lungimile. E bocetul tatălui pentru fiul căzut și pentru tovarășii lui. Statuar, bătrânul psalmodiază în tăcerea solemnă a cosmosului. Acum se distilează o jale pură de tragedie antică.

(„Contemporanul", nr.29, 1964)

SEDUSĂ ȘI ABANDONATĂ

Pietro Germi întreprinde radiografia vieții siciliene cu atașamentul neorealistului pentru problemele fierbinți, cu ochiul lui iscoditor și lucid. *În numele legii*, *Drumul speranței*, *Divorț italian* indicaseră existența unor grave ulcerații, realități brutale și dureroase – șomaj, emigrări, mafia, legi obscurantiste. Ultimul său film, prezentat pe ecranele noastre, continuă vechea ambiție a unui cuprinzător examen sociologic. Diagnosticul e la fel de exact și spus la fel de virulent. Sicilia din *Sedusă și abandonată* e imobilizată în prejudecăți stupide, în tradiții anacronice care s-au înșurubat adânc în conștiințe. În dorința de a prinde caracteristicul, Germi operează o secțiune în viața orășelului, cu atmosfera lui vegetantă, cu oamenii zăvorâți în vechi moravuri, cu burghezii lui respectabili, cu baronul jalnic al locului, marionetă cu blazon, simbolul epuizării unei clase. Seducerea fetei capătă pentru mentalitatea osificată proporții de catastrofă și tatăl desfășoară o încăpățânată bătălie a păstrării aparențelor, a salvării „onoarei". E un joc al răsturnărilor, al combinațiilor neprevăzute, un zbucium grotesc care scoate la iveală absurdul. Seducătorul nu o mai vrea pe Agnese pentru motivul că fata nu-i... neprihănită. Se joacă mereu comedia

onorabilității, la tribunal, la cafenea, în piață, mai ales aici. Mulțimea, gata să devoreze, seamănă o adevărată teroare și spaima de scandal a săpat gestul reflex cu care Ascalone închide ferestrele.

Există o depărtare ironică a realizatorului față de personaje, pe care le dizolvă permanent în ridicol: masivul și tiranicul stăpân de clan leșină la aflarea veștii. Peppino, seducătorul care recită strategic versuri și dârdâie de frică, face teatrale procese de conștiință în oglindă (ce excelentă găsire e gestul cu care se autopedepsește!). Matilde amintește uneori prostia blândă a soției lui Fefe, pigmentată savuros cu pretenția demnității și infantilisme comice. Hohote homerice discreditează o întreagă lume bizuită pe fals și minciună. În ciuda efuziunilor sentimentale, la care autorii nu se abțin să zâmbească subțire, Agnese relevă o substanță dramatică. Normele rigide care guvernează nestingherite aduc o siluire sufletească a omului, și de aici inflexiunea gravă. „Da"-ul pe care fata și-l smulge e un țipăt, tragic cu adevărat. Trecerea prin mulțime are obsesia unui coșmar. Urându-se reciproc, cei doi vor merge totuși în fața altarului, târâți de inerțiile sociale seculare. Nu întâmplător, Ascalone moare. E falimentul necesar – spune autorul – al unor mentalități preistorice, cărora filmul, răbdător, le-a desfăcut mecanismul.

În *Sedusă și abandonată* îl reîntâlnim pe Germi din *Divorț italian*, dacă mai puțin strălucitor, la fel însă de înverșunat. După ezitări și exerciții, cineastul încearcă acum să-și cristalizeze tiparele stilistice. Același amestec al culorilor în pictarea unei realități tragicomice, aceeași maliție neascunsă la adresa falselor momente dramatice sau lirice, aceeași persiflare insistentă, același contrapunct ironic al muzicii dulcege cu imaginea. Numai că, în ultimul film, violența pamfletarului găsește linii mai apăsate și o pastă mai groasă. Lentila mărește enorm, caricatural, grotescul își pune pecetea încă de la primul cadru. Filmul are merite solide: personaje foarte revelatoare pentru un mod de viață, o analiză robustă a psihologiilor, o tehnică narativă modernă, fluentă, actori excelenți (Saro Urzi, chemat să întruchipeze cu corpolența lui greoaie o mentalitate obtuză, terorist, întreprinzător, fără scrupule) și cu siguranță încă multe altele. *Sedusă și abandonată* ne avertizează, în continuare, că Sicilia nu înseamnă doar splendoarea grădinilor de portocali

(„Contemporanul", nr.49, 1964)

VIZITA

Pelicula lui Bernhard Wicki, salutat de unii, de mult, ca izbăvitorul așteptat al cinematografului vest-german, e o adaptare liberă după *Vizita bătrânei doamne*, adaptare cenușie, flască și, mai ales, îndulcită. La urma urmelor, *Vizita* nu face decât să povestească răzbunarea unei femei a cărei dragoste încă mai pâlpâie, secret. O asemenea tramă poate avea spectatori credincioși și se dovedește că îi are. Klara Zachanassian, bogată acum, se reîntoarce în orășelul de baștină să plătească o veche nedreptate și umilire. Pentru două milioane, urbea, cu notabilități care fac paradă de tradiții umaniste, acceptă crima. Apoi, multimilionara îl va ierta pe seducător. „Grațierea" lui Serge, de fapt pedeapsă, cum vor autorii, devine greu de înțeles odată ce güllenezii din film rămân fantomatici. Nimic din substanța și tensiunea piesei lui Dürrenmatt nu subzistă în fotografiile clorotice ale filmului. Dezbaterea pe care o propunea dramaturgul, discuția despre adevăr, despre conștiință, despre ideea de justiție, e părăsită pentru farmecele amăgitoare ale anecdoticii mărunte. De la o parabolă mușcătoare se trece în perimetrul îngust al unui caz oarecare, particular, retezându-se subtextul, aluzia, simbolul. De la cruzimea și sarcasmul analizei se ajunge la o mică morală despre cupiditate și venalitate, prinsă în coada filmului. S-a dizolvat atmosfera aceea fantastică și terifiantă, de coșmar, a dispărut aerul amenințător și satanic al doamnei, încărcătura tragică a textului s-a risipit în cele patru vânturi. În schimb, asistăm la literatura modestă, foarte modestă, a zbuciumărilor Anyei, gata-gata să plece la Triest, la bordel, precum, în tinerețe, eroina principală. Asistăm la fel de fel de subtilități ale analizei psihologice (ca episodul nocturn în care Klara observă părul cărunt al bărbatului). Ca să fim drepți, două, trei notații sunt exacte și scrise cu un creion sigur: locuitorii târgului muribund, fascinați de capcană, idolatrizând, parcă, obiectele bunăstării promise – automobile, televizoare, rochii. Lui Wicki nu-i izbutește însă decât rareori pictura aglomerărilor umane. Pentru explozia de bucurie de la banchet, pentru hăituirea bestială a lui Serge, pe străzile unde se caută pantera, la gară, trebuia, cred, paroxismul unui Fellini.

Actorii, între care Ingrid Bergman, Anthony Quinn, Hans-Christian Blech, Valentina Cortese, sunt actori excelenți. Din păcate, îi vedem întruchipând personajele lui Ben Barzman, scenaristul.

(„Contemporanul", nr.4, 1966)

RIO BRAVO

Sunt prezente în *Rio Bravo* aproape toate miturile cinematografului de aventuri american pe care autorul lui *Scarface* le-a rescris în filmele lui mai vechi, într-o operă vastă, policromă ca un mozaic, întinsă pe o jumătate de veac. Motivele tradiționale ale westernului (prietenia, onoarea, răzbunarea, lupta pentru întronarea justiției), tipologia caracteristică (șeriful brav, răufăcătorul, femeia decăzută) își pierd însă stereotipia în acest film în care detaliul de viață pulsează cu putere și în care există un remarcabil simț al concreteței. Arta lui Hawks stă în a restitui locului comun vibrația originară. Eroii coboară din umanitatea canonică a genului pentru a deveni individualități frapante: tânărul cowboy – care împrumută silueta fragilă și chipul candid al lui Ricky Nelson, cenzurând ardorile vârstei cu o luciditate matură – ; păzitorul asasinului – cowboy-ul bătrân care are nostalgia secretă a încăierărilor de odinioară, cârtind savuros, plin de haz, jucat de Walter Brennan cu o bună știință a culorii tari, a efectului pitoresc – ; șeriful lui John Wayne – cunoscător adânc al oamenilor din Vest, psiholog suplu ale cărui arme sunt asprimea și tandrețea. Filmul este, de fapt, studiul unui caracter, mișcarea epică violentă, spectaculoasă, fiind împinsă înspre fundal. Hawks descrie resurecția morală a lui Dude, ajutorul de șerif căzut în patima beției, cu o finețe și o lipsă de ostentație care îndepărtează întotdeauna primejdia melodramei, cu o tensiune care face din evoluția eroului o aventură tot atât de pasionantă, aș zice, ca și urmărirea unei diligențe. Câteva pasaje sunt memorabile: reprimirea vechilor arme, aprinderea țigării, intrarea în *saloon*, momente de un dramatism concentrat, de o emoție reținută, de un lirism aspru. Motivul esențial din *Rio Bravo* mi se pare exaltarea gestului rezolut și a înțelepciunii. Dude găsește în sine forța de a-și birui slăbiciunile, fata își schimbă existența, simțind aceeași chemare a purității; hotărârile au o frumusețe gravă și bărbătească, tipică personajelor lui Hawks. Înțelepciunea eroilor, a tinereții lui Colorado, a maturității lui Chance, a bătrâneții lui Stumpy, traduce aspirația spre echilibru a unei existențe aventuroase. Westernul a exprimat-o rareori cu o asemenea plasticitate.

Plăcerea mișcării vertiginoase, bucuria spațiului care se simțeau în *Hatari* lipsesc aici, tensiunea nu explodează în virtuozități de montaj, decorul nu „joacă“, ca alteori. Frumusețea filmului e mai sobră și vine, cred, din marele calm, din respirația domoală a narațiunii, din echilibrul acestei arhitecturi drepte și masive. Hawks narează

tacticos, într-un ritm aproape lent, rotunjind cu grijă fiecare secvență, saturând fiecare scenă, și senzația e, mereu, de plenitudine și soliditate. O anume clasicitate are, apoi, stilul decupajului. Sunt multe planuri fixe, multe planuri generale și planuri americane, puține mișcări de aparat (Hawks ne lasă să privim actorii), racordurile trec neobservate. Cineastul spunea undeva că îi place să-și povestească istoriile plasând camera la înălțimea ochiului. Simplitatea din *Rio Bravo* e o umilitate pe care puțini o mai arată.

(„România literară", nr.8, 1969)

VALEA ALBINELOR

Evocând un Ev Mediu neguros, amestec înfricoșător de superstiții și atrocități, Vlačil nu face nicio clipă operă de reconstituire arheologică. *Valea albinelor* poate fi citit ca o parabolă despre puterea tiranică și inumanitatea dogmatismului. Fanatismul orb pe care se bizuie forța ordinului călugăresc căruia îi aparține eroul strivește brutal libertatea lăuntrică a omului, alterează umanitatea lui, distruge valorile morale cele mai înalte și fuga lui Ondrej din mânăstirea-temniță este gestul simbolic al răzvrătirii împotriva opresiunii spirituale, al căutării înfrigurate a independenței de spirit. Ondrej figurează instinctul nealterat al vieții care face cu putință evadarea din imperiul dogmelor, în timp ce Armin vrea „ca pe fața pământului să rămână doar îngerii" și își propovăduiește filozofia cu ardoare, cu o tragică sinceritate și convingere, cu o ferocitate inconștientă. Mentalitățile se ciocnesc violent, antiteza e patetică, acuitatea meditației amintește cele mai bune filme ale noului cinematograf ceh.

Regizorul știe, înainte de toate, să păstreze intactă tensiunea dezbaterii și întreg filmul e o argumentație strânsă, articulată riguros. Stilistic, *Valea albinelor* pare opera unui geometru. Vlačil și-a construit filmul pe o rețea subtilă de corespondențe simbolice, pe simetrii secrete. Claustrării în mânăstire, penitențelor și autoflagelărilor, li se contrapun gesturile vieții adevărate, bucuriile mărunte și omenești – spălatul la fântână, vânătoarea, mersul la prisacă. Spațiului închis al mânăstirii – câmpia vastă, cu ierburi bogate; zidurilor sumbre și inerte – exultanța naturii. Cântecelor liturgice, solemne și glaciale ca în *Nevski* al lui Eisenstein, le corespund ritmurile pline de vitalitate ale cântecelor populare de la Curtea patriarhală. Chiar și detaliile infinitezimale sunt puse în simetrie și gestului îmbrăcării zalelor

îi răspunde acela, tulburător, al cufundării obrazului în cămașa țărănească de acasă. Un laitmotiv domină întregul film – simbolul apei. Înainte de a primi inițierea, adolescentul sortit călugăriei se scaldă în mare, spațiu al libertății, cu mișcări de ritual; simbolul reapare în momentul-cheie al revenirii în casa părintească, decupat cu o savantă lentoare, când eroul se spală la fântână încercând parcă o voluptate erotică; în final, Ondrej se va întoarce cu sufletul tulburat pe țărmul mării – locul prieteniei sacrificate. E, aici, o reminiscență a caligrafismului din *Porumbelul alb*, ca și un anume gust pentru stilizare, vădit în tratarea coloanei sonore – o melopee a rugăciunilor, de o mare forță evocatoare – sau în plastica imaginii, cu compoziții inspirate din *Maica Ioana a îngerilor* al lui Kawalerowicz. Se vede bine, Vlačil aspiră la expresia rară.

(„România literară", nr. 3, 1969)

AGONIE FĂRĂ EXTAZ

Carol Reed e un nume – cu glorie nemeritată, spun unii și nu greșesc prea mult – trecut însă în toate istoriile de film la loc de cinste. A încercat, cu rezultate bune și rele, de toate: film istoric, film de montaj, melodramă, dramă poetică, thriller. Ecranizările, între care *Agonie și extaz*, sunt o preocupare mai veche a regizorului – cu ani în urmă adusese pe ecran romanele lui Cronin, Conrad, Wells, Greene. Spre cartea lui Irving Stone l-a chemat, poate, preferința, mărturisită de filmele lui cele mai împlinite (*Fugarul*, *Al treilea om*), pentru existențele dramatice, torturate. Anii de lucru la *Judecata de apoi* sunt, în biografia lui Michelangelo, un episod apocaliptic din care Reed ar fi putut trage substanța unui film tulburător. Credeam că regizorul va desprinde din existența omului și a creatorului răstignit sub bolta Capelei înțelesurile profunde, simbolice, ale martiriului. Dar *Agonie și extaz* e o simplă relatare de anecdotică biografică, un film în care documentul e trădat de cele mai multe ori, iar ficțiunea – mediocră – o romanțare. Cusurul cel mai grav mi se pare extrema fragilitate a caracterelor, inconsistența psihologică, aplatizarea personajelor. Tensiunea dramatică trebuia să țâșnească din ciocnirile violente între două firi aprige, teribile. Or, Iulius – războinicul victorios, diplomatul inteligent, pontiful – e doar un contur desenat în grabă, pare mai curând un veșnic certăreț amator de litigii mărunte (rezolvate de

scenarist în chip ingenuu), un bătrân capricios și un tiran pitoresc, lipsit de măreție când tună, plat când suferă, comun când meditează. Și Michelangelo? Îl vedem plin de tandrețe cu o contessină convențională (ingredient obligatoriu într-o poveste romanțioasă), protestând la birt că vinul e prost (cine s-a îndoit vreo clipă că era, totuși, un „pământean"?) sau aruncând vorbe în doi peri și răspunzând ironic Sanctității Sale (ilustrarea independenței de spirit, pesemne). Eroul e pus în antiteze facile: Bramante este înăcrit și cam meschin, Michelangelo – un suflet mare; Michelangelo trăiește simplu, auster, ca un păstor biblic și pictează cu o desperare surdă, în timp ce Rafael, înveșmântat cochet și înconjurat de admiratoare, pictează într-o atmosferă de o mondenitate grațioasă. Simplismul devine de-a dreptul stânjenitor când Reed încearcă să explice geneza operei și să sugereze universul ei plastic (m-am gândit cu melancolie la un alt film dedicat unui pictor, la *Moulin Rouge* al lui Huston). Negăsind personajului nicio cheie, autorii se opresc la notarea reacțiilor lui prime, superficiale, iar privirea aceasta sumară nu poate descoperi ființa intimă a lui Michelangelo, semnificațiile latente ale gesturilor lui: încăpățânarea e pură încăpățânare și nu semnul inflexibilității morale, caznele muncii nu devin imaginea căutării mistuitoare a perfecțiunii, în conflictele cu Papa nu se poate citi mai mult decât o răbufnire a nervilor. Nimic din tragismul existenței și măreția artei lui Michelangelo, nimic din spiritualitatea omului renascentist, a vremii lui, nimic din lupta titanică cu materia, din neliniștile, îndoielile, chinurile nobile ale creației, din orgoliul magnific al insului de geniu care înfruntă semeția rangurilor lumești, din umilitatea lui în fața artei și a travaliului.

Agonie și extaz se deschide cu un documentar despre sculpturile lui Michelangelo, semnat de Vincenzo Labella. E un film lucrat cu acuratețe.

(„Cinema", nr. 7, 1967)

LIRISM ȘI FILOZOFIE

Am revăzut la Cinematecă *Viața lui Mateusz,* una dintre operele de frunte ale „celui de-al treilea cinematograf polonez": filmul pe care Witold Leszczyński l-a realizat în 1967 își păstrează întreaga prospețime, de parcă s-ar fi născut ieri.

După mai bine de un sfert de veac, *Viața lui Mateusz* continuă să exercite asupra noastră aceeași vrajă poetică. La o privire grăbită, filmul lui Leszczyński nu e decât portretul unei ființe solitare. Elementar în aparență, de fapt introvertit, înclinat spre contemplație, eroul nu are ceea ce se numește îndeobște o „biografie socială". Cineastul îl definește numai prin raportarea la două repere existențiale: copilăria retrăită candid în plină maturitate și, mai ales, percepția lumii magice a naturii din jur. Autorul îi atribuie lui Mateusz o propoziție-laitmotiv: „Merg înainte", menită să strecoare sugestia înscrierii unui destin pe o orbită singulară. Pentru Mateusz, copilăria, vârstă evocată de amintirea jocurilor cu Olga, sora tandră și protectoare, constituie un spațiu de refugiu; pe nesimțite, însă, regizorul preschimbă motivul regresiunii în infantil în metafora trăsăturii fundamentale a eroului: neputința de a da piept cu realitatea imediată. Printr-o miraculoasă compensație, acest personaj abstras din timpul istoric e înzestrat cu darul de a intui viața secretă a regnurilor: simte în palmă palpitația mușchiului de copac, observă lenta încremenire a unui ochi viu de pasăre. Mateusz ne apare ca un posesor al misterelor cosmice: în zborul păsărilor, în oglinda întinderilor de apă, în freamătul pomilor sau în mișcările norilor, el deslușește semne stranii. Simbolul păsării, vietatea văzută ca un fel de alter ego al eroului, concentrează, mai mult decât oricare altul, lirismul comuniunii tainice a omului cu natura.

Leszczyński surprinde cu tot atâta ascuțime, chiar dacă în notații fugitive, dramatismul lăuntric al personajului, punctând dezacordul dintre vagile lui dorințe de a arunca punți spre viața obișnuită și incapacitatea structurală de a i se integra. În existența lui Mateusz și a Olgăi, dusă departe de lume, apariția tăietorului de lemne înseamnă o bruscă tulburare a unui ritm bine statornicit, o traumatizantă ciocnire cu realitatea. Un fel de presentiment avertizează în permanență eroul că existența consumată în afara tiparelor firești ale vieții este sortită eșecului. Traiectoria lui Mateusz nu poate fi decât tragică – inadaptabilitatea lui funciară îl condamnă la gestul sinuciderii. Figurare a ruperii din real, *Viața lui Mateusz* ni se înfățișează ca o reflecție despre singurătate, o singurătate ontologică. Aș zice că e o ambiție bergmaniană ambiția lui Leszczyński de a face din povestea acestei ființe ciudate o parabolă a condiției umane, de a transforma o poveste de nicicând și de nicăieri (cu alte cuvinte, construită cu o deliberată, cu o sistematică indiferență la concretul istoric) într-o poveste de totdeauna și de pretutindeni; întocmai ca

în unele filme ale lui Bergman, cazul bizar, „atipic", ca să nu spun „clinic", dobândește o rezonanță mai amplă, dezvoltă un câmp de semnificații neașteptat de larg. Regizorul polonez știe să ocolească deopotrivă tonul filozofard și dezechilibrul între limbajul direct și cel figurat, marile pericole care pândesc de obicei cinematograful de acest soi, după cum se dovedește în stare să folosească formula parabolei fără să cadă în niciunul din păcatele ei tradiționale: excesul de opacitate sau excesul de transparență.

Leszczyński își lucrează filmul cu o finețe de bijutier. Rarefierea epică și densitatea lirică sunt atent calculate, fiecare în parte și amândouă laolaltă. Rețeaua de simboluri și de metafore pe care se clădește *Viața lui Mateusz* e bogată și în același timp discretă. O certă forță de sugestie capătă universul fizic al povestirii: casa singuratică, lacul învăluit în ceață, pădurea foșnind neliniștitor, copacul trăsnit, de care se leagă amintirile copilăriei, cerul vestitor de furtună, toate devin stenogramele plastice ale atmosferei ori traduc, nu o dată cu subtilitate, stările sufletești ale lui Mateusz; când imaterial, când violent senzorial, peisajul sălbatic, parcă de început de lume, „joacă" mereu, ca un adevărat interlocutor al personajului. În sfârșit, puterea de incantație vizuală și sonoră rămâne unul dintre principalele atuuri stilistice ale filmului. Ea vine din fluiditatea neobișnuită a ritmurilor, din mișcarea gravă, de ceremonial, cu care lunecă imaginile, din rafinamentul caligrafierii lor, din fiorul metafizic al muzicii lui Arcangelo Corelli. Doar rareori intensitatea lirismului scade și atunci iese la iveală o anume prețiozitate a scriiturii cinematografice.

(„Noul Cinema", nr.4, 1994)

POIENILE ROȘII

Imperfecțiunile acestui film sunt mărunte naivități, vin din lipsa de experiență a regizorului, aflat la început de drum, au nu știu ce candoare care le face repede uitate. Emil Loteanu e încă de pe acum un cineast în toată puterea cuvântului, înzestrat cu vocația lirismului frust, cu simțul epicii solemne, înrudit, aș zice, cu Serghei Paradjanov, străin de calofilia acestuia, fără ochiul lui fabulos însă.

Filmul își trage frumusețea dintr-o acută intuiție a universului de viață evocat, dintr-o vie sensibilitate la poezia mișcărilor cosmice, din capacitatea de a recrea o atmosferă particulară, în care se răsfrâng

tulburătoare ecouri ancestrale. Lumea în care se mișcă eroii filmului este descrisă minuțios în înfățișările ei palpabile, imediate, fizice – regizorul are o exactitate, o voluptate documentaristă (curățată de orice urmă de folclorism decorativ, nu mai trebuie să adaug). Acest univers e văzut, apoi, în geologia lui profundă, scăldat într-o lumină pură ca de mit, abstras din timpul istoric – existența oamenilor urmează ritualuri din vremuri imemoriale, eroii trăiesc experiențe existențiale care angajează în cel mai înalt grad umanitatea lor, natura apare ca o matrice care dictează destinul uman. De la început și până la sfârșit, *Poienile roșii* are inflexiuni baladești.

În sfârșit, filmul lui Loteanu mi se pare remarcabil pentru parcimonia de mijloace cu care e scris, pentru rafinamentul lui stilistic. Culoarea, densă și luminoasă, mișcările de aparat ample, calme, dându-ne o senzație muzicală, cadrajele care subliniază plenitudinea spațiului, îmbinarea savantă a ritmurilor plastice cu cele sonore, cadența gravă a montajului, totul e gândit cu rigoare.

(„România liberă“, 16 aprilie 1971)

PESARO 2

Deși tânăr, fără tradiții (se află abia la ediția a doua), festivalul „noului cinematograf“ se numără încă de pe acum printre manifestările apte să suscite interesul. Valoarea filmelor prezente în concurs sau proiectate în secțiunea informativă, nivelul elevat al dezbaterilor teoretice (ținute la masa rotundă a criticii), prezențele numeroase și de autoritate (Ivens, Rossellini, Godard, Pasolini, Chiarini, Barthes), ecoul stârnit în presă, atmosfera de gravitate profesională care s-a închegat, confruntarea pasionată a opiniilor, născând nu o dată polemici aprinse, sunt numai câteva argumente.

Fără bătăi cu flori, fără defilări orbitoare de vedete, fără ceremonii mondene, Pesaro e un festival în haine de lucru.

S-a subliniat mereu, la conferințele de presă, la colocviile filmologilor, că „Mostra“ nu propune poetici, nu etichetează un „nou cinematograf“. Singura ambiție e de a semnala căutările tinerilor realizatori, de a le supune discuției, de a le stimula. Selecția (în competiție au intrat 14 filme, alese din cele 70 înfățișate comisiei) s-a oprit asupra unor piese în majoritatea lor semnificative pentru efervescența înnoitoare a cinematografului tânăr. Am avut în fața ochilor o imagine caleidoscopică a orientărilor, tendințelor, formulelor care se practică acum. Dincolo de preferința pentru o modalitate sau alta, se poate descoperi, în multe din peliculele prezentate la Pesaro, dorința tinerilor cineaști de a pătrunde, eliberați de orice dogmatism estetic și politic, în zonele grave ale existenței, în miezul ei complicat, de a medita cu responsabilitate la rosturile artei lor. Deschizând una din manifestările festivalului, Rossellini spunea că „nuovo cinema“ trebuie să însemne în primul rând căutarea unui conținut nou – un adevăr simplu pe care l-au ilustrat cu elocvență câteva filme. *Curaj pentru fiecare zi* al cehului Evald Schorm, deținătorul ambelor premii, e istoria frământărilor lăuntrice ale unui tânăr muncitor dintr-o uzină pragheză. Martor la prăbușirea unor mituri din timpul cultului personalității, eroul traversează un moment de criză. Schorm stăruie cu o siguranță de chirurg asupra contradicțiilor interioare care îl macină pe Jarda, asupra dilemelor lui, asupra experiențelor sentimentale, plasate și ele într-un câmp dramatic. Din secvențele finale, palide însă, ghicim că personajul mai poate găsi în sine, acum, după conflicte și răvășiri sufletești, destulă forță. Luciditatea și lipsa de trac cu care se apropie Schorm de o problematică profundă și spinoasă mi se par

calități de mare preț ale filmului. *Duminică la ora 6*, întâmpinat cu cele mai îndelungate aplauze din festival, a cules multe cuvinte de laudă. Aggeo Savioli remarcă în „L'Unità": „Autorul nu își propune numai probleme de limbaj; el înfruntă tematica Rezistenței într-un mod curajos: restituind prospețimea sentimentelor și a rațiunilor de atunci, fără a le suprapune frământărilor noastre de azi, dar iluminând valoarea perenă și de aceea actuală a acelui moment de luptă pentru libertate. Nu puțini erau, printre spectatori, cei care recunoșteau, în întâmplări și personaje, chipuri și fapte familiare". Un titlu din „Paese sera" anunță: „Succes românesc la Festivalul cinematografic de la Pesaro. *Duminică la ora 6*, un film surprinzător". Aldo Scagnetti scrie: „Lucian Pintilie, cu o simplă poveste de dragoste inserată în cadrul Rezistenței antifasciste și narată cu emoționantă economie, a știut să sensibilizeze publicul de la Teatrul Rossini", observând apoi efortul de a se trata dialectic, fără retorică, „o temă nouă în cinematografiile socialiste" („tragediile individuale determinate de superioara necesitate de a construi printr-o revoluție o nouă societate").

Diversitatea căutărilor de limbaj care pasionează tânărul cinematograf (și care sunt resimțite ca o nevoie acută) e izbitoare. O adevărată înnoire nu poate fi imaginată fără o explorare continuă a expresiei, fără dinamitarea convențiilor lingvistice. Mulți, din ce în ce mai mulți socotesc că structurile filmului tradițional s-au osificat, devenind incapabile să exprime fluxul neprevăzut al vieții, mișcările ei secrete și spontane. De aici reticența, dacă nu chiar înverșunarea în fața canoanelor dramatice prestabilite, gustul pentru pulverizarea, atomizarea epicului, pentru amestecul planurilor temporale, de aici atașamentul masiv pentru un cinema direct, atestat aproape seară de seară la Pesaro, de aici efervescența filmului experimental, prezent în festival cu câteva încercări demne de interes. *A mosca cieca*, al lui Romano Scavolini, încearcă să echivaleze în termeni cinematografici tehnica romanelor lui Joyce. S-a apreciat în *Duminică la ora 6* tipul de povestire, descompunerea ei într-o liberă dimensiune spațio-temporală. *Fait à Coaraze*, de Gerald Belkin, e un mozaic de imagini și sunete culese într-o mică așezare din Franța, montate extrem de rapid. *Ecourile tăcerii*, de Peter Emanuel Goldman, un film care se revendică de la beatnici, izbutește să răsfrângă, în ciuda stângăciilor de meserie și a înclinației naturaliste, debusolarea tristă a unui anume tineret torturat de erotism. Pe plan formal, e un exemplu caracteristic pentru tendințele de a se dezintegra

subiectul. *Eu,* al suedezului Peter Kylberg, un solilocviu despre singurătate și neputința de a comunica, trebuie amintit pentru inovațiile aduse în folosirea culorii. *Sphynx*, al animatorului Ryan Larkin, elev inteligent al lui McLaren, reface în jocuri evanescente de clarobscur povestea mitologică.

Dintre documentare s-a impus *Kommando 52* (de Walter Heynowski, R.D.G.), *Spre cer* al lui Titus Mesaroș a fost primit cu interes.

E lesne de observat că tendințele care s-au întâlnit la festival nu pot fi despărțite de câteva experiențe esențiale ale cinematografului contemporan. A plutit adesea în filmele debutanților amintirea lui Antonioni, Resnais, Bergman, Buñuel. Unii au confundat omagiul cu calchierea, „influențele", firești într-o operă primă, necondamnabile când sunt asimilate, au devenit simple pastișe. *Scandalul*, de Anna Gobbo, pare strâns din reziduurile *Aventurii*. *Moș Crăciun are ochi albaștri*, al lui Jean Eustache, aplică o tehnică godardiană fără să ajungă însă la subtilitățile și dezinvoltura scrisului lui Godard.

Un epigonism al temelor, un epigonism al expresiei. Au atras atenția însă câțiva realizatori ale căror filme poartă cu evidență semnele unei individualități creatoare: Jean-Marie Straub, autorul lui *Nicht Versöhnt*, exemplară încercare de cinematograf brechtian, un film fascinant prin glacialitatea și ascetismul lui; Dușan Makavejev, pictor viguros al mediilor fruste, așa cum l-a destăinuit *Omul nu e pasăre*; Pavel Juracek, autorul lui *Fiecare tânăr*, peliculă remarcabilă pentru fina observație psihologică, pentru sensibilitatea și tușeul delicat al cineastului.

Paralel cu proiecția filmelor, la festival au avut loc întâlniri consacrate problemelor distribuției noului cinematograf. Există pericolul ca aceste filme, experimentând formule inedite, mai dificile, să se rupă de public (nu întâmplător, unul din cele două premii ale festivalului a fost decernat în urma referendumului spectatorilor din Pesaro, la care filmul lui Pintilie a ocupat locul al treilea, la o diferență de punctaj foarte mică de primele – performanță admirabilă într-o competiție la care participaseră westernuri), există amenințarea producției comerciale, există concurența televiziunii și a turismului.

La sfârșitul lucrărilor s-a constituit un „Comitet internațional pentru difuzarea noului cinematograf" care își propune să sprijine tinerii realizatori, organizând „Săptămâni ale noului cinematograf" în diferite țări (*Duminică la ora 6* figurează printre filmele alese).

Masa rotundă cu tema „Pentru o nouă conștiință critică a limbajului cinematografic“ a prilejuit un dialog în care s-au întâlnit puncte de vedere noi, fertile. Au prezentat referate și comunicări câțiva filmologi de prestigiu, italieni și străini. Comună se arată tendința de a aplica în studiul limbajului cinematografic sugestiile școlii structuraliste, mai ales ale glosematicii lui Hjelmslev. Ocupându-se de elementele semiologice ale filmului, Christian Metz afirmă necesitatea de a aborda problemele cine-limbajului ținând seama de datele lingvisticii, examinează diferențele lui față de limbajul verbal, urmărește să-i stabilească legile semiologice, analizează sintagmele filmului narativ. Roland Barthes a insistat asupra principiilor pe care le implică analiza structurală a operei cinematografice. Referatul lui Gianni Toti e o pledoarie pentru critica stilistică, Pasolini discută conceptul de stil în cinema, iar Yvette Biro trăsăturile polifonice ale filmului.

(„Cinema“, nr.8, 1966)

CEL MAI MARE DINTRE MICILE FESTIVALURI

La cea de-a 43-a ediție, Festivalul de la Locarno și-a invitat spectatorii la peste o sută douăzeci de filme, incluse în nu mai puțin de nouă secțiuni, pentru a nu mai socoti și tradiționalul „târg cinematografic“: „Filme în concurs“, „Filme în afara concursului“, „Săptămâna internațională a criticii“, „Retrospectiva Lev Kuleșov“, „Filme interzise ale anilor ’60“, „Noi filme elvețiene“, „Privire asupra cinematografului italian“, „Proiecții speciale“, „Omagiu lui Cesare Zavattini“.

Dincolo de abundența programelor, ceea ce merită să fie semnalat înainte de toate e, însă, calitatea setului de filme oferit de „cel mai mare dintre micile festivaluri“. Succesul selecției de anul acesta nu ni se pare greu de explicat: el se datorează politicii de deschidere largă, fără inhibiții, spre diversitatea cu adevărat caleidoscopică a cinematografului mondial de astăzi. „Am acordat o atenție deosebită varietății de stiluri cinematografice și de conținuturi; am încercat să alegem filmele care ni s-au părut cele mai interesante, fără să ținem seama de echilibrul geografic“ – spune David Streiff, directorul manifestării, îndrăgostitul de cinema a cărui entuziastă competență a izbutit să facă din întâlnirea de la Locarno o sărbătoare mult așteptată de cinefili. Străin deopotrivă de ceremoniile mondene și de zarva publicitară, desfășurat în climatul pe cât de cordial, pe atât de franc,

al dialogului dintre cineaști și public, Festivalul ni se înfățișează ca un generos spațiu al discuției despre cinematograf, ca un loc privilegiat al explorării lui critice și istorice.

Fidelă vocației ei primordiale, vocația prospectivă, competiția își propune să fie o rampă de lansare a cinematografului tânăr de pretutindeni, să contribuie la afirmarea noilor autori (căci – să nu uităm – la Locarno cinematograful de autor s-a aflat dintotdeauna la el acasă). Nu puține dintre filmele înscrise în concurs lasă să se întrezărească – desigur, în măsuri diferite – promisiunea originalității de viziune și de stil.

O puternică notă personală întâlnim la Philip Ridley. *Pielea care reflectă* exploatează un pretext ingenios: la șapte ani, Seth Dove trăiește în lumea imaginarului, crede că vecina de la ferma singuratică din apropiere e un vampir, născocește o mie și unul de lucruri ca să-i facă zile fripte. Văzută din unghiul băiatului, istoria capătă pe nesimțite un aer de coșmar. O oarbă candoare nu-i va îngădui lui Seth să intuiască prezența răului din jur decât târziu, prea târziu, când duritatea deloc iluzorie a realității devine atroce: țipătul visceral al copilului răsună, în secvența finală, ca un semnal de alarmă. Amestec de dramă psihologică și poveste macabră, parabolă despre criza noțiunii de real, filmul impune un cineast cu o gândire matură, înzestrat cu simțul povestirii în imagini și cu un rafinat talent plastic, atras de straniu și de intensitatea patetică, de inflexiunea parodică și de lirismul ingenuu. Cu acest debut în lungmetrajul de ficțiune, regizorul englez ni se pare revelația numărul unu a competiției.

Gravitatea privirii și sobrietatea tonului o recomandă pe Svetlana Proskurina. *Valsul hazardului* are drept pivot un portret feminin: între două vârste, dezamăgită de viață, traumatizată de un eșec sentimental, Tatiana e prizoniera solitudinii, întocmai ca întreg microcosmosul uman – alcătuit de jocul, de „valsul" întâmplării – din care face parte, tânjește în secret după un dram de fericire, resimte atmosfera de o surdă violență din preajmă. Radiografie a existenței cotidiene cenușii, sufocante, filmul lui Proskurina încearcă o formulă expresivă nu lipsită de eficacitate: construcție ciclică (el se deschide și se închide cu descrierea meticuloasă a unui dezolant peisaj citadin), discontinuitate epică (excesivă, însă), lungi planuri-secvență (menite să comunice stările sufletești difuze ale personajelor).

Inspirat dintr-un fapt real, *Călătoria speranței* rescrie o temă deseori frecventată de cinematograful elvețian: cea a imigrației. Fără

să cedeze schematismului sociologic, Xavier Koller pune în lumină o dureroasă condiție omenească. Porniți din micul lor sat anatolian spre prospera Elveție, Mehmet Ali și părinții lui parcurg itinerarul speranței și al suferinței: se îmbarcă clandestin pe un vas, nu pot trece frontiera la Chiasso, încap pe mâna unui grup de escroci, sunt abandonați în pustietatea înghețată a munților. Disperata călătorie spre supraviețuire se sfârșește tragic: copilul moare în viforniță. Lucrat cu simplitate, *Călătoria speranței* are o neîndoielnică puritate a emoției, o caldă vibrație umană.

Aspirația spre originalitate se întrevede și în zona pe care am numi-o a „exercițiilor de stil", conduse cu mai multă sau mai puțină virtuozitate. Amintind pe alocuri de Jarmusch, *Metropolitan* al lui Whit Stillman rămâne, totuși, un film proaspăt: o serie de accente maliționse colorează, oportun, această comedie de moravuri cu tineri de bani gata din Manhattan, strânși la nesfârșite taifasuri despre eros și politică. În *Amurg* al lui György Fehér, unde analiza psihologică se dezvoltă pe firul unei enigme polițiste, scriitura cinematografică apelează în permanență, cu riscul academismului, la milimetrice, imperceptibile mișcări de aparat și la ritmuri de o lentoare extremă. În sfârșit, *Bărbatul imaginat* al Patriciei Bardon practică dedramatizarea și asociază realul cu imaginarul într-o fină schiță de profil feminin, într-un discret discurs liric despre singurătate.

Aflat, după amar de ani, la prima sa confruntare internațională, *La capătul liniei* al lui Dinu Tănase trece cu bine un sever examen. În contextul locarnez, filmul își relevă încă o dată calitățile: autenticitatea atmosferei, verismul amănuntului de viață (rar la noi, pierdut în pletora de producții idilice și triumfaliste), puterea de a sesiza patetismul marginalității, stilul aspru, zgrunțuros, indiferent la efectele caligrafice.

Cele șase filme reunite în „Săptămâna internațională a criticii", substanțialul program propus de Asociația elvețiană a presei cinematografice, vădesc o dublă coerență: raportarea la imediat și atracția spre documentarism.

Seidl, Khleifi, Pollet, Morris, Murer, de Poncheville și Giercke sunt „cineaști de teren", slujitori ai „imaginilor indispensabile și urgente" – observă Jean Perret, președintele Asociației. Atașamentul față de concret, tensiunea problematică, luciditatea mărturiei morale, sociale și politice se regăsesc în toate piesele ciclului. *Good News: despre vânzători de ziare, câini morți și alți vienezi* al lui Ulrich Seidl

vorbește despre existența de zi cu zi a vânzătorilor de ziare indieni, pakistanezi, egipteni din marele oraș austriac: portretizare laconică a microuniversurilor umane în care pătrund eroii lui Seidl, preocupare pentru detaliul apt să sugereze o mentalitate, precizie în trasarea crochiurilor, incisivitate reportericească. Aflat la granița dintre ficțiune și documentar, *Cântarea pietrelor* al lui Michel Khleifi istorisește o emoționantă poveste de dragoste desfășurată pe fundalul Intifadei: dramatismul destinelor individuale se conjugă, în această pânză epico-lirică sensibilă la lecția filmului coral, cu dramatismul destinului colectiv. *Contratimp* al lui Jean-Daniel Pollet e un ambițios eseu poetic, construit ca o rememorare a operei regizorului: el adună aici, într-un insolit mozaic, fragmente din documentarele pe care le-a realizat în anii '60–'70 și îi invită pe Philippe Sollers și Julia Kristeva să-și comunice gândurile despre viață și moarte, despre curgerea ineluctabilă a timpului. *Lung Ta* (*Cavalerii Nirvanei*), turnat de Marie-Jaoul de Poncheville și Franz-Cristoph Giercke în Tibet, știe să evite albumul cu vederi exotice, pentru a deveni o reflecție asupra unei străvechi culturi, asupra înțelepciunii budiste, asupra vitregiilor istoriei.

Două dintre documentarele alese de confrații elvețieni se plasează, după părerea noastră, pe o înaltă treaptă valorică: *Muntele verde* al lui Fredi M. Murer și *Subțirea linie albastră* al lui Errol Morris. Ambele au acuitate și rigoare. *Muntele verde* atacă o fierbinte temă ecologică: amenajarea unui depozit de deșeuri radioactive în cantonul Nidwald. Stăpânind cu brio tehnicile cinematografului direct, de la anchetă la interviu, dând cuvântul susținătorilor și adversarilor proiectului (țărani, oameni politici, exponenți ai comitetelor cetățenești, reprezentanți ai consiliilor municipale, experți), Murer se concentrează asupra complexității dialogului purtat de cele două tabere. Căci de dialog este vorba : schimbul de păreri are loc în spiritul tradiționalei „Landsgemeinde“ elvețiene, potrivit căreia orice problemă litigioasă trebuie să fie rezolvată de obște, în mod deschis. *Subțirea linie albastră* desface mecanismul unei monstruoase erori judiciare, petrecută la Dallas în 1976. Apelând la reconstituiri minuțioase, Morris studiază pagină cu pagină, am zice, dosarul inocentului condamnat inițial la moarte, apoi la închisoarea pe viață, și îi relevă sistematic lacunele, erorile; e un dosar al indiferenței, al lipsei de probitate profesională și, mai ales, al mizeriei morale, înspăimântător întruchipată de o martoră mincinoasă dornică de ieftină publicitate. Filmul are o neobișnuită

forță de impact. Ecoul stârnit în opinia publică de prezentarea lui la Dallas în 1988 determină rejudecarea procesului. Randall Dale Adams va fi eliberat după doisprezece ani și jumătate de detenție. Un an mai târziu, *Subțirea linie albastră* primește premiul Oscar pentru cel mai bun documentar.

Constituind de fiecare dată unul din punctele de mare atracție ale festivalului, secțiunea „Filme în afara concursului" are menirea de a înlesni contactul publicului locarnez cu filmele premiate la festivalurile-surori sau cu cele care, deși nu sunt omologate printr-un premiu internațional, au reușit „să trezească interesul criticii". Altfel spus, o bine-venită trecere în revistă a succeselor de ultimă oră, bine-venită pentru că dă cinefilului șansa de a lua fără zăbavă pulsul cinematografului actual.

Avem în față o selecție atent gândită, cuprinzând, printre altele, filme alese din programele de la Cannes, Berlin, Montréal și Nantes, o „panoramă" capabilă să indice bogăția, atât de contradictorie și de vitală, a tendințelor și a formulelor, a impulsurilor și a căutărilor expresive prezente în producția mondială din 1989 și 1990. Vom putea descoperi, bunăoară, delicatețea realismului intimist al lui Bertrand Tavernier (elegiacul *Daddy nostalgie* se țese din subtile, fugitive notații psihologice) și vigoarea depoziției sociale a lui Aleksandr Rogojkin (*Corpul de pază* e o cutremurătoare incursiune într-un univers carceral dominat de violență, de frustrare, de abrutizare); delirul baroc al lui Jorge Polaco (cu *Kindergarten*, „copilul teribil" al noului cinematograf argentinian se oprește din nou la analiza pasiunilor tulburi) și austeritatea aproape documentaristă a lui Jorge Sanjinés (*Națiunea clandestină* vine să confirme suflul epic al regizorului bolivian); gustul lui David Lynch pentru mixtura stilistică (mult controversatul, pe bună dreptate, *Sailor și Lula* recurge la tiparul narativ al unui „road movie", îmbină lirismul și ironia, trece de la drama psihologică la thriller) și finețea analitică a fraților Taviani (*Soarele de noapte* e o lectură personală, în cheia parabolei filozofice, a celebrei povestiri tolstoiene *Părintele Serghi*). Într-un cuvânt, un pasionant tur de orizont cinematografic.

Multe dintre filmele „în afara competiției" sunt găzduite de giganticul ecran instalat în piața centrală a orașului.

Seară de seară, Piazza Grande devine inima Festivalului. Totul decurge după legile unui veritabil ritual. Spectatorii își ocupă locurile din timp. Când nu te aștepți, pe ecranul cufundat în semiobscuritate

apar câteva dreptunghiuri luminoase: imaginile înfățișează chipuri din mulțime, reacții nesupravegheate, frânturi de gesturi, surprinse „pe viu“ de camerele de televiziune. Atmosfera capătă dintr-o dată nu știu ce fermecătoare familiaritate. Pe podium, Sonia Riva prezintă filmul și pe autorul lui. O face cu grație. În fața microfonului, cineastul se abandonează profesiunii lui de credință. Jacob Berger, scenaristul și regizorul *Îngerilor*: „Dacă un film nu e un vis, spectatorul adoarme în scaun“. La *Îngerii*, amestec de erotism și cruzime, de decorativism exotic și poezie suavă, niciun spectator n-a ațipit... Publicul de aici nu știe ce-i blazarea, dovedește mereu o receptivitate promptă. La sfârșitul proiecției cu *Soarele de noapte*, filmul care, cu cei 9100 de spectatori ai săi, stabilește recordul de audiență din întreaga istorie a festivalului – ropote prelungite de aplauze. La *Politețe față de oaspeți* al faimosului Paul Schrader – un uragan de fluierături, sancționând desigur artificiul, arbitrariul dezlegării intrigii. Întotdeauna, o masă vie, fremătătoare, alcătuită aproape pe de-a-ntregul din oameni tineri. Pentru ei, a vedea un film mai înseamnă încă un fel de sărbătoare comunitară. Publicul de la Locarno, publicul acesta sensibil și lucid, genuin și rafinat – iată o amintire de neșters.

(„Noul Cinema“, nr. 10, 1990)

O ZODIE FASTĂ

Sosiți din numeroase țări europene și asiatice, criticii de film prezenți la Saint-Vincent cu ocazia Adunării generale a Federației internaționale a presei cinematografice au alcătuit primul juriu internațional din istoria unei bine cunoscute competiții rezervate producției italiene: „Le Grolle d'Oro“. Invitația le fusese adresată de Felice Laudadio, directorul Festivalului, scenaristul Margarethei von Trotta, unul dintre neobosiții animatori ai vieții cinematografice autohtone. Concursul are o tradiție pe cât de îndelungată, pe atât de prestigioasă: lansat în 1953 la inițiativa criticii de specialitate, el va reuși să fie, vreme de peste patru decenii, un seismograf al evoluției cinematografului peninsular, va încununa cineaști de talia lui Visconti sau Fellini, dar și talente aflate la început de drum ca Soldini sau Zaccaro, va ști să cucerească și să păstreze un public larg. Nu e de mirare, așadar, că trofeul acordat aici – „la grolla“, străvechiul pocal de vin socotit de localnici un simbol al prieteniei,

preschimbat într-un veritabil obiect de artă lucrat din aur masiv – se numără printre cele mai râvnite premii naționale. La ultima ediție a Festivalului, prețioasa „Grolla d'Oro" atribuită celui mai bun regizor avea să fie obținută după o luptă într-adevăr strânsă. Competiția aliniase la start nu puține opere de o calitate neîndoielnică, mai toate de o valoare sensibil apropiată: cu *Il toro* (*Taurul*), Carlo Mazzacurati îl va învinge pe Mario Brenta, autorul lui *Barnabo delle montagne* (*Barnabo, omul munților*), la o diferență infimă de voturi. Dificultatea de a ierarhiza o întreagă serie de filme de o certă demnitate estetică și culturală vorbește de la sine despre zodia fastă sub care stă, în anii din urmă, cinematograful italian.

Ar fi, desigur, o exagerare să spunem că cele paisprezece filme văzute la Saint-Vincent ne îngăduie să întocmim o minuțioasă „foaie de temperatură" a producției din 1994. Ele ne permit, însă, să constatăm câteva dintre preferințele ei de natură tematică și stilistică.

În ordinea opțiunilor tematice, e de amintit, în primul rând, atracția spre social, înclinație veche și rodnică a cineaștilor italieni. Trecem peste *Il branco* (*Turma*) al lui Marco Risi, istoria unui viol colectiv povestită cinematografic simplist, ca să nu zicem altfel, cronică senzaționalistă a violenței din lumea de azi și portretizare superficială a spiritului gregar ca izvor al abjecției morale, pentru a ajunge la *Padre e figlio* (*Tată și fiu*) al lui Pasquale Pozzessere, la *La bella vita* (*Viața cea frumoasă*), merituosul debut în lungmetrajul de ficțiune al lui Paolo Virzi, la *Taurul*. În măsuri și în moduri diferite, toate trei se arată preocupate de efortul analitic, de interpretarea nuanțată a raportului dintre personaj și universul lui familiar, de consistența realistă a notației psihologice și a observației asupra mediului. Centrat pe motivul conflictului dintre generații, motiv tratat fără complezență, fără alunecări în idilism, *Tată și fiu* propune imaginea eroului tânăr stăpânit de neliniște existențială: proaspăt întors din armată, confruntat cu greutățile inserției în social, prins în menghina dezacordului dintre realitate și aspirații, Gabriele își caută cu febrilitate „un loc sub soare", încearcă, de fapt, să deslușească sensul vieții. Tinerii căsătoriți din *La bella vita* traversează un moment de criză acută atunci când bărbatul, muncitor într-o oțelărie, devine șomer, și când femeia cade în plasa fascinației, inclusiv erotice, pe care o exercită chipeșul star al televiziunii locale; criza duce în cele din urmă la desfacerea cuplului. Pe acest pretext narativ destul de convențional, Virzi construiește un film sensibil, nu lipsit de finețe

nici în surprinderea tensiunii interioare a eroului silit să-și schimbe statutul social, covârșit de revelația dureroasă a infidelității conjugale, nici în descrierea frământărilor sufletești ale eroinei: întotdeauna, *La bella vita* fuge la timp de efectele melodramatice, iar sentimentalismul viziunii regizorului e plin de tact. Răsplătit nu numai cu premiul pentru regie, ci și cu trofeul destinat celui mai bun producător (Vittorio Cecchi Gori), *Il toro* ni se înfățișează ca o narațiune robustă, stringent, organic articulată, mișcându-se în registre expresive diverse, de la cel dramatic la cel umoristic, ca opera unui cineast cu o solidă educație realistă, cu un stil frust și laconic. Mazzacurati conferă prospețime tiparelor epice exploatate de cinematograful de astăzi până la sațietate: schema de *road movie* sau cea a povestirii axate pe analiza raporturilor psihologice dintre doi prieteni. Prima înlesnește o fermă implântare a observației de viață în concretul istoric: călătoria lui Franco și a lui Loris, întreprinsă pentru a vinde peste graniță taurul de montă pe care l-au furat, aduce pe ecran lumea tragică a refugiaților croați sau dinamica realitate economică a Ungariei din epoca de tranziție; cea de-a doua angrenează personaje cu o bogată încărcătură omenească, slujite de actori admirabili – Roberto Citran și Diego Abatantuono.

Câteva filme pun un accent mai mult sau mai puțin energic pe sondajul psihanalitic, un alt vector al cinematografului italian mai nou. În *Come due coccodrilli* (*Ca doi crocodili*) al lui Giacomo Campiotti, unde trimiterile psihanalitice apar fugitiv, oniricul înglobează memoria: visele eroului sunt străpunse de amintirile vii ale unei copilării patetice, marcată de moartea mamei, de amoralitatea tatălui, de neînțelegerile cu frații vitregi. *Il sogno della farfalla* (*Visul fluturelui*) al lui Marco Bellocchio e o încercare ambițioasă de a pătrunde în universul lăuntric al omului solitar, obsedat de refuzul limbajului și, implicit, al comunicării, dominat de complexul lui Oedip ș.a.m.d.: rarefiat în idei, înghețat de absența oricărei emoții, cu un caracter în ultimă instanță ilustrativ, *Visul fluturelui* pastișează *Persona* al lui Bergman. Interesant rămâne, în pofida îndatorării față de excelentul lui model (*Marele pepene* al Francescăi Archibugi), *Senze pelle* (*Fără piele*), scris și realizat de Alessandro d'Alatri, jucat de Anna Galiena și de Kim Rossi Stuart, amândoi distinși cu „Grolla d'Oro". Aici, analiza raportului dintre psihopatie și normalitate este operată relativ atent, cu simțul detaliului realist, cu știința de a reconstitui un climat psihologic „pe muchie de cuțit".

Principala remarcă de natură stilistică pe care ne-o prilejuiește programul prezentat la Saint-Vincent privește o tendință afirmată cu putere încă din deceniul trecut: redescoperirea tradiției cinematografice autohtone, experiență fericită atunci când depășește simpla imitație și se conjugă cu efortul de originalitate expresivă.

Neorealismul, recuperat în anii '60 de Rosi, De Seta și Olmi, reformulat de așa-numitul „neo-neorealism" precizat în anii '80, continuă să reprezinte un veritabil reper. Asimilarea sugestiilor neorealiste ne întâmpină mai ales în *La bella vita*, cu umanitatea lui măruntă, apăsată de problemele vieții de toate zilele, cu aerul dezolant al universului fizic în care se desfășoară drama. De neorealism amintește și monotonia cotidiană sugerată de unele secvențe din *Senza pelle*. *Taurul* poate evoca *Hoți de biciclete*, cum s-a mai observat, nu doar prin fixarea motivației sociale a gestului lui Franco (șomerul fură ca să supraviețuiască), ci și prin prezența inflexiunilor cronicărești, printr-o anumită tandrețe a privirii îndreptate de cineast spre omul obișnuit, spre condiția umilă.

Ceea ce se numește îndeobște „la commedia all'italiana" își găsește o nouă întrupare în *Cari fottutissimi amici* al lui Mario Monicelli, unul dintre inspirații experimentatori – în anii '60 – '70, alături de Risi, Comencini ori Zampa – ai savuroasei formule. Istorisind peripețiile unui mic grup de boxeri improvizați, împinși de foame să bată drumurile Toscanei în vara lui 1944, filmul reia aproape toate caracteristicile „comediei italiene": personajul tratat ca mască, bufoneria groasă, de farsă, atmosfera pitorească, fragmentarismul epic. Ilustrul veteran dă, însă, semne de oboseală, căci schema picarescă este previzibilă, ritmul își pierde adesea vivacitatea, exuberanța invenției comice de altădată nu se regăsește decât rareori. Un Monicelli minor.

Înclinația spre lirism se întâlnește deopotrivă la Pupi Avati (*Dichiarazioni d'amore/Declarații de dragoste*) și la Mario Brenta, un lirism grațios la primul, contemplativ la cel de-al doilea. Impregnat de parfumul tare al evocării copilăriei, afectuos ca ton, *Declarații de dragoste* se înscrie pe linia care îl leagă pe Fellini de Tornatore; cu o arhitectură narativă savantă, el are poezie, un umor jovial, intonații ironice, accente grave, candoare, o delicată vibrație sentimentală. *Barnabo delle montagne* se plasează în câmpul gravitațional al cinematografului lui Olmi, magistrul lui Brenta. Departe de epigonism, ecranizarea amplei povestiri omonime a lui Dino Buzzati pune în

lumină multiplele înzestrări ale regizorului: inteligența folosirii dramatice a ambianțelor (îndeosebi a peisajului), capacitatea de a controla cadența hieratică a imaginilor, intuiția amănuntului cu rezonanță poetică (să pomenim unul singur: miraculoasa ninsoare care începe să cadă pe câmpia înverzită, în toiul procesiunii religioase), siguranța dirijării actorilor neprofesioniști, darul rafinamentului plastic.

De la *Il toro* la *Barnabo delle montagne*, de la *La bella vita* la *Dichiarazioni d'amore*, cele mai bune filme incluse în competiția de la Saint-Vincent au venit să întregească imaginea efervescenței pe care o înregistrează cinematograful italian din ultimii ani, o efervescență dovedită, între altele, de vitalitatea generației vârstnice (frații Taviani, Olmi, Scola), de răsunătoarele succese repurtate pretutindeni de Amelio, Moretti și Tornatore, de abundența debuturilor regizorale de bun augur.

(„Noul Cinema", nr. 1, 1995)

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI – KARLOVY VARY, 1996 OPȚIUNI DE BREASLĂ

Premiul decernat de Juriul FIPRESCI (Federația internațională a presei cinematografice) i-a revenit Barbarei Sass pentru *Ispitirea* (Polonia, 1995). Acordată de același juriu, tot atât de meritată, o „Mențiune specială" i-a fost atribuită Nanei Georgiadze pentru *Cele 1001 de rețete ale unui bucătar îndrăgostit* (Georgia – Franța, 1996).

Acuitatea problematică rămâne principalul atu al filmului pe care Sass îl semnează în dubla calitate de scenaristă și regizoare. *Ispitirea*, citim în motivarea premiului, „abordează, cu finețe poetică, tema dragostei interzise, înscrisă în contextul politic dramatic al Poloniei din anii '50". Autoarea pune accentul pe analiza psihologică și o proiectează cu forță în orizontul timpului istoric, epoca monstruoaselor înscenări staliniste de procese politice. (*Ispitirea* ține de acel filon vital al cinematografului polonez de astăzi destinat să exorcizeze trecutul, operație imperios necesară, întreprinsă, de altfel, și pe alte meridiane estice). Cazul de conștiință ales de regizoare este unul dintre cele mai dureroase: o tânără călugăriță se vede silită să încheie „pactul cu diavolul" și să devină unealta docilă a poliției secrete, temuta U.B.; supusă unui lung șir de presiuni, exercitate după o strategie

atent pusă la punct, ea denunță un prelat, bărbatul iubit cândva cu înflăcărarea primei dragoste, ca „dușman al poporului", oferind autorităților pretextul unei inculpări care echivalează cu osânda la moarte. Sass își ferește povestirea, cu strășnicie, de stridența patetică. Drama Annei e tratată mereu cu subtilitate analitică, cu grija de a nu ceda reducționismului născător de schematism, pe un ton străin – în egală măsură – de grandilocvența și de încrâncenarea polemică precum și de sentimentalismul melodramatic. Sfâșierile lăuntrice ale călugăriței nevoite să-și întineze vocația sacerdotală, cele ale ființei împovărate de o definitivă demisie morală și cele ale femeii încă îndrăgostite propun imaginea unei condiții existențiale tragice, datorată deopotrivă vitregiilor istoriei și nevolniciei omenești (în acest sens, aș spune că eroina întruchipează dualitatea evocată de Baudelaire: „Sunt rana și cuțitul/Victima și călăul"). Tensiunea ideilor și caracterul nuanțat al introspecției sunt servite de o narațiune construită economic, de o scriitură cinematografică austeră (fără îndoială ușor desuetă, dar nu lipsită de eficacitate), de știința de a crea o atmosferă opresivă (aportul fotografiei lui Wieslaw Zdort, dominată de preferința pentru culorile stinse și de gustul pentru nocturn, nu este deloc neglijabil, ca și contribuția scenografiei lui Wladyslaw Bielski: aerul sumbru al încăperilor, asprul peisaj hibernal), de rigoarea dirijării actorilor (prezență fotogenică, Magdalena Cielecka vădește multă sensibilitate; în rolul preotului, Olgierd Lukaszewicz sugerează mai ales demnitatea și noblețea interioară ale personajului). Un film cu valoare de memento, un film în același timp viguros și discret.

Cele 1001 de rețete ale unui bucătar îndrăgostit și-a câștigat locul în palmares pentru „fuziunea rafinată a stilurilor cinematografice francez și georgian, plină de umor, de farmec și de un fin simț al bucuriei de a trăi". Fără să-și ducă întotdeauna intențiile stilistice până la capăt, filmul Nanei Georgiadze are și alte calități demne de amintit: îmbină ludicul (înaintea ochilor noștri se perindă tablouri dintr-o Georgie aproape arcadică, văzută ca în pictura naivă, regizoarea neuitând, de altminteri, să-l citeze pe Pirosmani) și gravitatea (destinul eroilor urmează o traiectorie dramatică, dictată de momentul istoric: sovietizarea forțată a țării; autoarea va trece de la formula comediei grațioase, vivace, romantice, uneori chiar romanțioase, la formula pe care Renoir o desemnase cândva printr-o sintagmă devenită celebră: „drama veselă"); exersează diverse registre expresive, de la cel liric (ritualurile de viață populară, peisajele, bucatele de la ospețe sunt

descrise cu o nedisimulată plăcere și, nu mai puțin, cu prospețime în notație) la cel satiric (portretul Aleksandrei Kollontai, emisarul noului regim politic, e lucrat cu vitriol, atinge grotescul); păstrează echilibrul între stilizare și realismul frust; în sfârșit, exploatează cu înțelepciune pitorescul, exotismul. Din tot acest amestec, pe cât de ingenios pe atât de neașteptat, derivă timbrul particular cu care *Cele 1001 de rețete ale unui bucătar îndrăgostit* își captivează spectatorii.

(„Noul Cinema", nr.9, 1996)

FESTIVAL INTERNAZIONALE „CINEMA GIOVANI" O EXTREMĂ DIVERSITATE

Ca și în anii trecuți, festivalul de la Torino trasează harta, mereu alta, a „noului cinematograf" și o face, așa cum o dovedește recenta ediție a manifestării, ca un cartograf meticulos, grijuliu să nu omită niciuna dintre principalele lui zone. Cum fenomenul asupra căruia se concentrează are o amploare impresionantă și un dinamism pronunțat, „Cinema Giovani" deschide un larg front de explorare: propune nu mai puțin de patru secțiuni competitive și tot atâtea programe în afara concursului. Pe firul clarei intenții ordonatoare, ele vin să ia pulsul unei realități cinematografice doar aparent omogene. Dincolo de o serie de tendințe și de caracteristici generice, cum sunt cultivarea filmului de autor, spiritul nonconformist, despărțirea polemică de academismul practicilor tradiționale și libertatea sporită a scriiturii, „noul cinematograf" de azi relevă o diversitate extremă (în multiple planuri, de la cel al atitudinii filozofice și etice a autorului față de ceea ce ne comunică la acela al opțiunii de ordin expresiv), o diversitate de-a dreptul deconcertantă. Dar nu constituie ea, oare, însuși motorul expansiunii și însăși chezășia vitalității tânărului cinematograf de pretutindeni?

Prezidat de Giuseppe Bertolucci, juriul competiției rezervate lungmetrajelor de ficțiune îi acordă principalul premiu lui Jill Sprecher pentru *Cu ochii pe ceas*, debutul regizoral al directoarei de producție și scenaristei americane. Nimic nu arată că filmul aparține unui începător. Gândit ca un „portret de grup", *Cu ochii pe ceas* scrutează existența cotidiană a cinci umile funcționare angajate temporar la o societate bancară, o existență țesută din incertitudini, speranțe, dezamăgiri, mici drame, grandioase planuri de viitor. În descrierea

acestui microunivers uman, din păcate inegală ca tonus, autoarea probează o certă îndemânare: știe să schițeze personaje vii, să restituie atmosfera tipică vieții de birou, să dozeze gravitatea și umorul.

Premiul special precum și premiul decernat de juriul FIPRESCI, juriu din care am făcut parte împreună cu colegi din Olanda, Anglia, Italia și Mexic, îi revin lui Aleksei Balabanov pentru *Fratele*. Incursiunea în lumea interlopă nu e, aici, doar pretextul unui spectaculos *killer-movie* la modă în cinematograful din Est, ci și prilejul de a surprinde, în notații rapide și deseori consistente, climatul social și moral al Rusiei din zilele noastre. Sumbra cronică a experiențelor lui Danila, tânărul întors din armată și angrenat în conflictele interne ale mafiei, îi îngăduie cineastului să pună degetul pe multe răni: sărăcia, violența, narcomania, marasmul. Cu o narațiune solidă și mai totdeauna stringentă, cu un ritm atent calculat, cu o precisă dirijare a actorilor, filmul lui Balabanov trăiește îndeosebi prin portretizarea pregnantă a eroului și prin realismul robust al picturii de mediu.

Dacă concursul de lungmetraje aliniază la start valori sensibil apropiate, competiția scurtmetrajelor stă, în schimb, sub semnul unei flagrante inegalități valorice. Domină ceea ce aș numi „simplele vocalize"; unele producții au aerul unor modeste, cuminți încercări studențești; altele trec dincolo de exercițiul de digitație, dar rămân dincoace de filmul cu o netă amprentă personală. *Viața este prea scurtă pentru a dansa cu femei oribile* al lui Lars Kraume, laureatul secțiunii, se numără printre puținele scurtmetraje capabile să se detașeze din pluton tocmai datorită timbrului lor particular. Istoria buclucașă a jafului comis într-un supermarket de un june cu aparență de „dur", în fapt o hahaleră sperioasă, stângace, agresată de femeile din jur, e povestită de regizorul german cu un umor savuros, cu o vervă neobosită, cu știința răsturnărilor epice.

Înviorat, în anii din urmă, de prezența masivă a noii generații, cinematograful autohton dispune de două competiții. Prima dintre ele, „Spațiul Italia", înfățișează o bogată selecție din producția de ultimă oră, alăturând ficțiunea și documentarul. Învingătorii de aici sunt cei la care se așteptaseră și publicul și critica: Dario Migliardi și Daniele Gaglianone. Jucat de Valerio Mastandrea, tânăr și fotogenic actor în plină ascensiune, *Scrisoarea* îl recomandă pe Migliardi ca pe un autor înzestrat mai ales cu simțul lapidarității și cu intuiția detaliului sugestiv. *Clădire cu restricție de folosire până la renovarea capitală*, documentarul video al lui Gaglianone, descrie cu prospețime, pe un

ton când melancolic, când stenic, oamenii și lucrurile dintr-o veche casă aflată în ajunul renovării. „Spațiul Torino", cealaltă competiție, adună un set de filme de proveniență și, adesea, de inspirație regională, datorate profesioniștilor și/sau amatorilor. *Magia cartoanelor*, miniaturalul exercițiu de animare a cartoanelor decupate încununat cu premiul întâi al secțiunii, este realizat de micii cineaști dintr-o grădiniță torineză, sub îndrumarea specialiștilor de la „Laboratorio Immagine 2": copii și adulți se prind în același joc fermecător, jocul „de-a filmul".

Dintre cele patru programe noncompetitive, toate menite să dea spectatorilor posibilitatea de a observa „noul cinematograf" dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare și de a-și nuanța evaluările, „Orizont Europa" mi se pare grupajul cel mai dens în opere simptomatice pentru efervescența lui stilistică. Centrată pe filme recent intrate în atenția criticii internaționale și discutate cu aprindere, unele premiate la alte festivaluri, secțiunea oferă puncte de mare interes.

Construit cu o precizie matematică, *Jocuri nostime* al lui Michael Haneke radiografiază metodic, impasibil, oroarea născută de violența-de-dragul-violenței. Străbătut de un sentimentalism afectuos, *Marius și Jeannette* al lui Robert Guédiguian se apleacă asupra omului comun și asupra lumii lui mărunte. *Dragoste și moarte la Long Island* al lui Richard Kwietniowski conține în filigran motivul confruntării dintre cultura britanică academică și cea americană pop (în formula acelui yankeu care îl confundă pe Rimbaud cu Rambo), mișcându-se dezinvolt între parodie și ironie. În *Mamă și fiu* al lui Aleksandr Sokurov întâlnim arta subtextului, un tragism sublimat, o rară forță a emoției, un ton de o noblețe tarkovskiană, aș zice. Înșiruirea ar putea continua. Ea nu ar face, însă, decât să repete același lucru: cu filme de calibrul acestora, cu regizori de talia acestora, „noul cinematograf" are șansa de a se primeni mereu, șansa de a rămâne un fenomen viu, incitant.

(„Noul Cinema", nr. 3, 1998)

CONFIRMĂRI ȘI SURPRIZE

Din doi în doi ani, „Centrul internațional de cinema" de la Riga organizează **Forumul cinematografic internațional „Arsenals"**. Întemeiat de un grup de regizori și de filmologi letoni și străini,

între care Juris Podnieks, Werner Nekes și Iuri Tsivian, reunind astăzi cineaști din zece țări, Centrul își propune „să ocrotească libertatea de creație și unicitatea culturilor naționale“, cum spune Augusts Sukuts, directorul lui. Festivalul găzduit de orașul de pe Daugava rămâne pârghia esențială în înfăptuirea acestei politici comune și, judecând după ediția la care am participat, o pârghie eficace: alegerea filmelor și gândirea programelor denotă un spirit suplu, străin de orice partizanat estetic (și nu numai estetic), încurajarea aspirației spre originalitate, susținerea efortului de impunere a valorilor mai puțin cunoscute sau chiar ignorate.

„Arsenals“ se trage din „Zilele filmului '86“. Manifestarea ținută la Riga acum mai bine de un deceniu avusese proporții modeste: însumase doar 24 de filme, provenite din doar 9 țări. Ea constituise, însă, o bine-venită deschidere de orizont, relevând cinefililor – spre iritarea autorităților comuniste – un cinematograf neștiut, altul decât cel comercial și/sau oficial. De-a lungul timpului, festivalul din capitala Letoniei nu își va încălca promisiunea inițială și fiecare dintre edițiile lui va acoperi câteva din „petele albe“ de pe harta culturii cinematografice a spectatorului autohton: în 1988, principalele programe se centrează pe mișcările de avangardă din anii '20 și pe cinematograful cehoslovac din deceniul al patrulea; în 1990, partea leului îi revine lui Peter Greenaway; „Arsenals '92“ îi aduce în prim plan pe Satyajit Ray și pe Jim Jarmusch; la „Arsenals '94“ și „Arsenals '96“, o serie de incursiuni în istorie și în actualitate, de la clasicii ruși la independenții americani, omagiază centenarul ecranului.

Oferind publicului nu mai puțin de 190 de filme de ficțiune, de animație și documentare (din 38 de țări), ultima ediție a festivalului continuă să exploreze cinematograful mondial de ieri și de azi cu atenție, cum o arată abundența programelor, cu succes, cum o arată afluxul de spectatori, cei mai mulți tineri, ca la mai toate festivalurile-surori. Printre cele mai bune cicluri se numără cel dedicat lui Abbas Kiarostami, Abolafaz Jalili și Mohsen Makhmalbaf, trei dintre exponenții „noului val“ de la Teheran; desigur, selecția își găsește centrul de greutate în opera cu accente reflexive, cu o discretă reverberație lirică și cu o limpezime de cristal a lui Kiarostami, astăzi mentorul tinerei generații de cineaști iranieni. Cuprinzând filme de Atom Egoyan, Guy Maddin, Jean-Claude Lauzon și André Forcier, o altă secțiune ne permite să constatăm mai ales înclinația spre nonconformism și mobilitatea stilistică a cinematografului canadian.

Panorama filmului australian din anii '90 ne încredințează încă o dată că regizori ca Paul Hogan sau Scott Hicks știu să răspundă gustului popular fără să renunțe la subtilitate. Un grupaj alcătuit numai din producții franceze îi privilegiază pe noii sosiți în arenă, de la Manuel Pradal la Sandrine Veysset. Balticii, cu osebire letonii, au parte de programe ample, nu lipsite de opere simptomatice pentru strădaniile, intensificate după destrămarea imperiului sovietic, de a-și împrospăta temele și formulele expresive. În sfârșit, retrospectiva consacrată lui Theo Angelopoulos vine să reafirme, dacă mai era nevoie, forța de viziune și de stil a cinematografului de autor, întruchipat cu strălucire de cineastul grec.

În secțiunea competitivă, „Arsenals '98" înscrie nu puține filme de valoare, toate realizate între 1996 și 1998. Unicul juriu al festivalului e juriul desemnat de Federația internațională a presei cinematografice și el se vede pus în situația de a aplica, în două cazuri, acea prevedere a regulamentului FIPRESCI potrivit căreia Premiul criticii nu poate fi acordat aceluiași film decât o singură dată, la un singur concurs, chiar dacă l-ar merita și la altele. Cum *The Sweet Hereafter* al lui Atom Egoyan și *Fluviul* al lui Tsai Ming-liang îl cuceriseră recent la Cannes și, respectiv, la Berlin, două candidaturi dintre cele mai redutabile „ies din joc", spre regretul unanim al criticilor chemați să stabilească palmaresul.

Rămân să își măsoare forțele autori deloc neglijabili. Câțiva fac parte din familia experimentatorilor cu ambiții mai mult sau mai puțin împlinite. Portughezul Joao Cesar Monteiro vădește o puternică atracție spre insolit și o inventivitate pe cât de efervescentă, pe atât de indisciplinată: *Pelvisul lui John Wayne* e un surprinzător eseu despre mit, eros, divinitate, tributar însă divagațiilor livrești și filozofarde. Formula eseistică se întâlnește și la israelianul Elia Suleiman: reflecție asupra condiției populației arabe din Israel, *Cronica unei dispariții* amestecă amintirea și prezentul, elementul documentar și cel ficțional, rolul de observator și cel de protagonist al întâmplării pe care le deține însuși regizorul. Figură proeminentă a cinematografului independent din Statele Unite, Nina Menkes scrie, fotografiază, regizează și produce *The Bloody Child*; meditație – pe un ton dur și neliniștitor – despre violență, filmul nu scapă tentației manierismului, ceea ce nu ne împiedică, totuși, să-i remarcăm calitățile: o plastică mereu tensionată, o țesătură sonoră complexă, un ritm de o certă putere obsesională. Ceilalți cineaști aflați în competiție înaintează pe

drumurile tradiționale, parcurgându-le însă cu o siguranță sporită. Preocupat de observația socială, morală și psihologică, adept al unei scriituri sobre, Bruno Dumont face, fără urmă de complezență, o incizie în mentalitatea tineretului francez de azi: *Viața lui Isus* se plasează în registrul unui realism aspru, cu tușe veriste. Vocația lirică a lui Sulev Keedus, ambasadorul eston al noului cinematograf nordic, izbucnește în *Georgicele*: poezia peisajului sălbatic învăluie, aici, povestea delicatei prietenii dintre un bătrân și un adolescent izolați pe o insulă pustie, o poveste cu miez filozofic, proiectată adeseori în lumina mitului. Islandezul Fridrik Thor Fridriksson are talent pentru narațiunea energică și simț pentru atmosfera apăsătoare: *Insula diavolului*, romanul destinului unei familii din Rejkyavikul anilor '50, descrie americanizarea vieții autohtone, dar tratează tema fără nuanțări. Cu *Serenada dragostei*, Shirley Barrett nu dezminte reputația regizoarelor australiene, atât de numeroase în producția locală și atât de lăudate de critica de pretutindeni: brodată pe motivul încurcăturilor amoroase, comedia e presărată cu mici notații ironice, pline de vioiciune, pentru ca, în final, să basculeze pe neașteptate în umorul negru. Cu inteligență și cu măsură, olandezul Peter Delpeut exploatează farmecul unei iconografii cu parfum de epocă: *Felice... Felice...* împrumută rafinate sugestii plastice din fotografiile cu subiect japonez ale lui Felice Beato, von Stilfried și ale lui Hikoma Ueno, realizate la sfârșitul secolului trecut.

Mențiunea specială decernată de juriul FIPRESCI îi va reveni lui Jafar Panahi pentru *Oglinda*, iar mult râvnitul Premiu al criticii internaționale va fi obținut de Laila Pakalina pentru debutul ei în lungmetrajul de ficțiune, *Pantoful*. Discipol al lui Kiarostami, Panahi probează o temeinică educație realistă, finețe analitică în captarea stărilor psihologice și, atunci când împletește ficțiunea cu documentarul, o justă intuiție de ordin stilistic: istoria fetiței care, în drumul spre casă, se rătăcește în oraș, funcționează ca un pretext ingenios pentru compunerea unui veritabil caleidoscop de instantanee din viața cotidiană. Construit în jurul unui fapt anodin (trei grăniceri găsesc un pantof de damă pe o plajă aflată în zona de frontieră și pornesc, la ordin, în căutarea posesoarei lui), filmul tinerei regizoare de la Riga pare să aibă o mizã „minoră". Nimic mai neadevărat. Folosind acest tipar narativ simplu, Pakalnina reușește să opereze o secțiune cuprinzătoare în existența de zi cu zi a unei așezări letone dominate de atmosfera tipică a anilor '50, să

facă din microcosmosurile umane aduse pe ecran oglinzile în care se răsfrânge, dramatic sau ironic, macrocosmosul istoric, social și politic, să surprindă un climat opresiv, stăpânit de suspiciune, de frica semănată de ocupația sovietică. Intențiile autoarei sunt slujite admirabil de un limbaj interesat cu precădere de consistența realistă a detaliului vizual și sonor.

„Arsenals '98" stă sub semnul sărbătoririi celor o sută de ani de la nașterea lui Eisenstein, ilustrul fiu al orașului de pe Daugava. La retrospectiva integrală a filmelor pe care ni le-a lăsat cineastul se adaugă câteva surprize: *Serghei Eisenstein. Fantezia mexicană* al lui Oleg Kovalov este o „versiune de autor", cum zice însuși Kovalov, a materialului tras pentru *Que viva Mexico*; scurtmetrajul documentar *Dezastru la Oaxaca*, regizat de Eisenstein în colaborare cu Grigori Alexandrov în 1930; fragmente din materialul pentru seria a treia din *Ivan cel Groaznic*. Un simpozion pasionant îi adună pe exegeții ruși, letoni și americani ai operei eisensteiniene. Oaspeții sunt invitați să vadă străzile din Riga pe care se mai păstrează clădirile, cu o frenetică decorație Jugendstil, ridicate de Mihail Eisenstein, tatăl regizorului. La Keipene, pitorescul sat îndrăgit de Eisenstein în copilărie, există o statuie de ceară a cineastului și toată lumea prezentă la festival se duce acolo, într-un pelerinaj afectuos.

("Noul Cinema", nr. 11, 1998)

INDEX DE REALIZATORI ȘI DE FILME ROMÂNEȘTI

A

ALEXANDRESCU, Sică
O scrisoare pierdută (în colaborare cu Victor Iliu), 1953

AZIMIOARĂ, Costin
Manechinul și fata, 1965

B

BARBELIAN, Nicolae
Ecaterina Teodoroiu, 1921

BĂDICĂ, Mihai
Icar, 1974
Geneză, 1975
Alter ego, 1977
Metaforă, 1980
Galileo Galilei, 1984

BĂLAȘA, Sabin
Picătura, 1966
Orașul, 1967
Pasărea Phoenix, 1968
Valul, 1968
Fascinație, 1968
Întoarcere în viitor, 1971
Galaxia, 1973
Odă, 1975
Exodul spre lumină, 1979

BĂLEANU, Andrei Cătălin
Apa ca un bivol negru
(colaboratori: Petre Bokor, Dan Pița, Mircea Veroiu, Ioussouff Aidabi, Roxana Pană, Stere Gulea, Iosif Demian, Ion Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Dan Naum, Bogdan Cavadia), *1971*

BLAIER, Andrei
Casa neterminată, 1964
Dimineţile unui băiat cuminte,1966

BOGDĂNESCU, Zeno
Încurcă-lume, 1983

BOROȘ, Haralambie
Politică și delicatese, 1963
Șah la rege, 1965

BOSE PAȘTINA, Ovidiu
Atelier cu călăuză, 1985

BRATU, Lucian
Tudor, 1962

BREZEANU, Grigore
Înșir-te mărgărite, 1911
Războiul Independenței, 1912

C

CAZACU, Luminița
Bună dimineața, poveste!, 1970
Baladă pentru mărgica albastră, 1983

CĂLINESCU, Bob
Rapsodie în lemn, 1960
Metamorfoze, 1961
Balada maeștrilor, 1963
Cuiul, 1963
Glumă nouă cu fier vechi, 1964
Fantezii, 1967

CĂLINESCU, Paul
Țara Moților, 1938
Răsună valea, 1949

CERNĂIANU, Felicia
Maria lu' Pascu, 1984

CIULEI, Liviu
Erupția, 1958
Valurile Dunării, 1959
Pădurea spânzuraților, 1964

COCEA, Dinu
Haiducii, 1965
Răpirea fecioarelor, 1967

Răzbunarea haiducilor, 1968
COLPI, Henri
Steaua fără nume, 1966
CORFANTA, Carol
Divorț românesc, 1967
CREANGĂ, Șerban
Speranța, 1979

D
DAMIAN, Laurențiu
Pe unde am fost și am colindat, 1982
DANELIUC, Mircea
Proba de microfon, 1979
DEMIAN, Iosif
O lacrimă de fată, 1980
DRĂGAN, Mircea
Setea, 1960
Lupeni'29, 1962
Columna, 1968
DUMITRESCU, Cornel
Gogulică C.F.R. /
Gogulică cheferist, 1929

G
GEORGESCU, Jean
O noapte furtunoasă, 1943
În sat la noi (în colaborare cu Victor Iliu), *1951*
Directorul nostru, 1955
Mofturi 1900, 1964
Pantoful Cenușăresei, 1968
GÎRLEANU, Emil
Cetatea Neamțului, 1913
GRIGORIU, Cezar
Împușcături pe portativ, 1967

I
IACOB, Mihai
De trei ori București (în colaborare cu Horea Popescu și Ion Popescu-Gopo), *1967*
IGIROȘANU, Horia
Iadeș, 1926
Iancu Jianu, 1927–1928
Haiducii, 1929
ILIU, Victor
Anul 1848 (în colaborare cu Jean Mihail), *1948*
Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia", 1949
În sat la noi (în colaborare cu Jean Georgescu), *1951*
Mitrea Cocor, 1952
O scrisoare pierdută (în colaborare cu Sică Alexandrescu),*1953*
Moara cu noroc, 1956
Comoara din Vadul Vechi, 1964
IORDA, Marin
Haplea, 1928
Așa e viața, 1928
Focuri sub zăpadă, 1941
Cetatea fermecată, 1946

M
MARCUS, Manole
Viața nu iartă (în colaborare cu Iulian Mihu), *1958*
Nu vreau să mă-nsor, 1960
Zodia fecioarei, 1966
Puterea și adevărul, 1971
MĂRGINEANU, Nicolae
Lucrurile, 1969

MESAROȘ, Titus
Spre cer, 1965
MIHAIL, Jean
Anul 1848 (în colaborare cu Victor Iliu), *1948*
MIHU, Iulian
Viața nu iartă (în colaborare cu Manole Marcus), *1958*
Poveste sentimentală, 1961
Procesul alb, 1965
Felix și Otilia, 1972
MOLDOVAN, Mircea
Jocul oamenilor mari, 1968
La răscrucea marilor furtuni, 1980
Munții în flăcări, 1980
MOSCU, Copel
Seraliștii, 1982
Pe malul Ozanei, 1984
MUNTEANU, Francisc
Soldați fără uniformă, 1960
La vârsta dragostei, 1963
La patru pași de infinit, 1964
Dincolo de barieră, 1965
MUREȘAN, Gelu
Bagheta, 1972
MUREȘAN, Mircea
Partea ta de vină, 1962
Răscoala, 1965
Baltagul, 1969
Horea, 1984

N

NĂSTASE, Doru
Vlad Țepeș, 1978
NICOLAESCU, Sergiu
Primăvară obișnuită, 1962
Memoria trandafirului, 1963
Dacii, 1966
Mihai Viteazul, 1970
Pentru patrie, 1977
NICULESCU-BRUNĂ, Ion
Ecaterina Teodoroiu, 1931

P

PETRINGENARU, Adrian
Rug și flacără, 1979
PETROVICI, Jean
Rădăcinile orașului, 1964
Acoperișul, 1970
Visele copilăriei, 1971
Porumbeii și fanfara, 1973
Avanpremieră, 1976
Petronauții, 1978
Premieră în largul Mării Negre, 1978
PINTILIE, Lucian
Duminică la ora 6, 1965
Reconstituirea, 1969
PIȚA, Dan
Viața în roz, 1970
Nunta de piatră (în colaborare cu Mircea Veroiu), *1971*
Duhul aurului (în colaborare cu Mircea Veroiu), *1974*
POLUCSIS, Cr.
Fantomele se grăbesc, 1966
POPESCU, Ghiță
Vitejii neamului (în colaborare cu Eftimie Vasilescu), *1926*
POPESCU-DOREANU, Vl.
Runda 6, 1965
Amprenta, 1967

POPESCU-GOPO, Ion
Scurtă istorie, 1957
7 arte, 1958
O poveste ca în basme, 1959
Homo sapiens, 1960
S-a furat o bombă, 1961
Alo, hallo!, 1962
Pași spre lună, 1963
De-aș fi... Harap Alb, 1965
De trei ori București (în colaborare cu Horea Popescu și Iulian Mihu), *1967*
POPESCU, Horea
De trei ori București (în colaborare cu Ion Popescu-Gopo și Iulian Mihu), *1967*
POPOVICI, Slavomir
Drumurile Crișanei, 1961
Uzina, 1963
Io, Ștefan voievod ctitor, 1967
450 de ani de la târnosirea bisericii mănăstirii Curtea de Argeș, 1967
Soarele negru, 1968
Semnul bradului, 1971
Letopisețul lui Hrib, 1974
Trei neamuri, 1975
Ciclul *Cuvânt de învățătură*
1. *Despina doamna și Floarea lui Toma, 1975*
2. *Pictura votivă brâncovenească, 1976*
3. *Cuvânt de învățătură, 1976*

Hora, 1978
Bun ca ziua, 1979
Holde, 1979
Semne, 1979
Oprește-te trecătorule, 1981
Chipuri și icoane, ciclu neîncheiat

S
SAIZESCU, Geo
Un surâs în plină vară, 1963
Dragoste la zero grade, 1964
Balul de sâmbătă seara, 1967
SĂUCAN, Mircea
Casa de pe strada noastră, 1957
Pagini de vitejie, 1959
Când primăvara e fierbinte, 1960
Țărmul n-are sfârșit, 1962
Meandre, 1966
SÎRBU, Adrian
Aflați despre mine că sunt bine sănătos, 1983
STIOPUL, Savel
Aproape de soare, 1960
Anotimpuri, 1963
Ultima noapte a copilăriei, 1966
Falansterul, 1979
SZILAGYI, Zoltán
Nodul gordian, 1980
Arena, 1981
Monolog, 1983

Ș
ȘAHIGHIAN, Ion
Datorie și sacrificiu, 1925
Năbădăile Cleopatrei, 1925
Simfonia dragostei, 1928
State la București, 1934
O noapte de pomină, 1939
Dansuri românești, 1939
Se aprind făcliile, 1939, 1942

T

TĂNASE, Dinu
Mijlocaș la deschidere, 1979
La capătul liniei, 1982

TEODORESCU, Marius
Calea Victoriei, 1965

TIMUȘ, Ion
Maiorul Mura, 1927

TRUICĂ, Ion
Dan Năzdrăvan, 1968
Pe un perete, 1970
Cercul, 1970
Vânătoarea, 1971
Carnavalul, 1972
Marea Zidire, 1975
Hidalgo, 1975
Furtuna, 1977
Balada lui Tudor, 1984

Ț

ȚEȚ, Emanuel
Poem dinamic, 1982

U

URȘIANU, Malvina
Serata, 1971
Întoarcerea lui
Vodă Lăpușneanu, 1980

V

VAENI, Constantin
Apoi s-a născut orașul, 1972
Lungul drum
al pâinii către casă, 1974
Buzduganul cu trei peceți, 1977
Aproape totul despre grâu, 1979

VASILESCU, Eftimie
Vitejii neamului (în colaborare cu Popescu Ghiță), *1926*

VEROIU, Mircea
Ceasul, 1970
Nunta de piatră (în colaborare cu Dan Pița), *1971*
Duhul aurului (în colaborare cu Dan Pița), *1974*
Dincolo de pod, 1975

VITANIDIS, Gheorghe
Post-restant, 1961
Cantemir, 1975
Burebista, 1980

INDEX DE REALIZATORI ȘI DE FILME STRĂINE

A

ALAZRAKI, Benito
Rădăcini, 1953

ALBES, Emil
Lotte și marionetele, 1913

ALEKSANDROV, Grigori
Toată lumea râde, cântă și dansează, 1934
Circul, 1936
Volga-Volga, 1938

ALLEN, Woody
Banane, 1971

ALLIO, René
Eu, Pierre Rivière..., 1976

ALOV, Alecksandr și
NAUMOV, Vladimir
Vântul, 1959
Pace noului venit, 1961

ALTMAN, Robert
M.A.S.H., 1970

ANTOINE, Léonard André
Ciocârlia și pițigoiul, 1920

ANTONIONI, Michelangelo
Gente del Po, 1943–1947
Cronica unei iubiri, 1950
Dragostea în oraș (în colaborare cu F. Fellini și C. Zavattini), *1953*
Doamna fără camelii, 1953
Prietenele, 1955
Strigătul, 1957
Aventura, 1960
Noaptea, 1961
Eclipsa, 1962
Blow-up, 1966

ARCHIBUGI, Francesca
Marele pepene, 1993

AUTANT-LARA, Claude
Roșu și negru, 1954

AVATI, Pupi
Declarații de dragoste, 1994

B

BACON, Lloyd
Strada 42, 1933
Gold Diggers of 37, 1936

BALABANOV, Aleksei
Fratele, 1997

BARDEM, Juan Antonio
La ora cinci după-amiază, 1960

BARDON, Patricia
Bărbatul imaginat, 1990

BARNET, Boris
Fata cu cutia de pălării, 1927
Dezghețul, 1931
Periferie, 1933

BARRET, Shirley
Serenada dragostei, 1996

BEAUMONT, Harry
The Gold Diggers, 1923
The Broadway Melody, 1929

BELKIN, Gerald
Fait à Coaraze, 1994

BELLOCCHIO, Marco
Visul fluturelui, 1994

BERGER, Jacob
Îngerii, 1990

BERGMAN, Ingmar
Persona,1966

BERNHARDT, Fritz
Și lumina pieri, 1914

BIBERMAN, Herbert J.
Sarea pământului, 1954

BLAKE, Alfonso Corona
Soție sau amantă? 1959
BOGHIN, Mihail
Doi (scurtmetraj), *1967*
BOISSET, Yves
Atentatul, 1972
BRENTA, Mario
Barnabo, omul munților, 1994
BRESSON, Robert
Un condamnat la moarte a evadat, 1956
Procesul Ioanei d'Arc, 1962
BROOKS, Mel
Producătorii, 1968
Șei în flăcări, 1974
Tânărul Frank, 1974
Comedie mută '77 , 1976
Marea neliniște, 1977
Istoria lumii – Partea întâi, 1981
Spaceballs, 1987
BROOKS, Richard
Cu sânge rece, 1967
BULAJIČ, Veljko
Kozara, 1963
BUÑUEL, Luis
Câinele andaluz, 1928
Uitații, 1950
Abisul pasiunii, 1953
Viridiana, 1961

C

CAMPIOTTI, Giacomo
Ca doi crocodili, 1994
CARNÉ, Marcel
Copiii paradisului, 1945
CASERINI, Mario
Parsifal, 1912
Siegfried, 1912
CASTILLO, Felipe
Maria Eugenia, 1942
CAVALCANTI, Alberto
Minerul, 1935
CHAPLIN, Charles
Carmen, 1916
Emigrantul, 1917
Pelerinul, 1923
Circul, 1928
Luminile orașului, 1931
Timpuri noi, 1936
Luminile rampei, 1952
CIAURELI, Mihail
Văpaia cea mare, 1938
Jurământul, 1946
Căderea Berlinului, 1950
Neuitatul an 1919, 1952
CIUHRAI, Grigori
Al 41-lea, 1956
Balada soldatului, 1959
CLAIR, René
Antract,1924
Călătorie imaginară, 1926
Pălăria florentină, 1928
CLÉMENT, René
Bătălia șinelor, 1946
Parisul arde?, 1966
CLINE, Eddie
Cele trei epoci (în colaborare cu B. Keaton), 1923
COLPI, Henri
O atât de îndelungată absență, 1961
Steaua fără nume, 1966

CORMAN, Roger
Atacul crabilor-monștri, 1956
Femeia-viespe, 1956
Nepământeanul, 1957
Războiul sateliților, 1958
Prăvălia groazei, 1960
Casa Usher, 1960
Puțul și pendulul, 1961
Povestiri de groază (Morella, Pisica neagră, Faptele în cazul domnului Valdeman), 1962
Îngropat de viu, 1962
Castelul bântuit, 1963
Masca morții roșii, 1964
Mormântul Ligelei, 1964
COSTA-GAVRAS
Z , 1969
CREVENNA, Alfredo B.
Orhidee pentru soția mea, 1954
Unde cercul se închide, 1956

D

D'ALATRI, Alessandro
Fără piele, 1994
DAVISON, Tito
Dumnezeu să mă ierte, 1948
Dona Diabla, 1950
Cabo de Hornos, 1957
Dreptul de a te naște, 1966 (remake al filmului cu același titlu al lui Zacarias Gómez Urquiza, *1951*)
DELGADO, Miguel
Închisoare de femei, 1951
DELMONT, Joseph
Dreptul la existență, 1913
DELPEUT, Peter
Felice...Felice..., 1998
DEL RUTH, Roy
Broadway Melody (serie), *1935*
DEMY, Jacques
Domnișoarele din Rochefort, 1967
DE PONCHEVILLE, Marie-Jaoul și GIERCKE, Franz-Cristoph
Lung Ta (Cavalerii Nirvanei), 1990
DE ROBERTIS, Francesco
Oameni pe fundul mării, 1940
DE SETA, Vittorio
Banditii la Orgosolo, 1961
DE SICA, Vittorio
I bambini ci guardano, 1944
Sciuscià, 1946
Hoți de biciclete, 1948
Miracol la Milano, 1951
Umberto D. , 1952
Boccaccio '70 (în colaborare cu F. Fellini și L.Visconti), *1962*
DISNEY, Walt
Silly Symphonies, 1929–1937
DOLLER, Mihail
Amiralul Nahimov (în colaborare cu V. Pudovkin), *1947*
DONEN, Stanley
Cântând în ploaie (în colaborare cu G. Kelly), *1952*
DONSKOI, Mark
Curcubeul, 1944
DOVJENKO, Aleksandr
Valiza curierului diplomatic, 1927
Zvenigora, 1928
Arsenal, 1929

Pământ, 1930
Ivan, 1932
Aerograd, 1935
Sciors, 1939
Miciurin (în colaborare cu Iulia Solnțeva), *1947–1948*
Poemul mării (realizat de Iulia Solnțeva după scenariul lui Dovjenko), *1958*
Povestea anilor înflăcărați (Iulia Solnțeva, după scenariul lui Dovjenko), *1961*
DUBSON, M.
Marile aripi, 1937
DULAC, Germaine
Sărbătoare spaniolă, 1920
Surâzătoarea doamnă Beudet, 1923
Scoica și preotul, 1927
Teme și variațiuni, 1929
DUMONT, Bruno
Viața lui Isus, 1997
DUVIVIER, Julien
Carnet de bal, 1937
DZIGAN, Efim
Djambul, 1953

E

EDEL, Edmund
Regina bursei, 1918
EGOYAN, Atom
The Sweet Hereafter, 1996
EISENSTEIN, Serghei
Crucișătorul Potemkin, 1925
Greva, 1925
Octombrie, 1927
Linia generală (sfârșit sub titlul *Vechi și Nou*), 1929
Dezastru la Oaxaca (în colaborare cu Gr. Aleksandrov), *1930*
Que viva Mexico, 1931
Lunca Bejin, 1936–1937
Aleksandr Nevski, 1938
Ivan cel Groaznic I, 1942–1944
Ivan cel Groaznic II, 1945–1946
EKK, Nicolai
Drumul vieții, 1930
ELTON, Arthur sir
Vocea lumii, 1954
EPSTEIN, Jean
Finis Terrae, 1929
ERMLER, Friedrich
Cizmarul parizian, 1928
O frântură de imperiu, 1929
ÉTAIX, Pierre
Îndrăgostitul, 1963
EUSTACHE, Jean
Moș Crăciun are ochi albaștri, 1966

F

FEHÉR, György
Amurg, 1990
FELLINI, Federico
Dragostea în oraș (în colaborare cu M. Antonioni și C. Zavattini), *1953*
La strada, 1954
Escrocii, 1955
Nopțile Cabiriei, 1957
La dolce vita, 1960
Boccaccio '70 (în colaborare cu L. Visconti și V. De Sica), *1962*
Opt și jumătate, 1963

Giulietta și spiritele, 1965
Satyricon, 1969
Clovnii, 1970
Roma, 1972
Amarcord, 1973
E la nave va, 1983
Interviu, 1987
Vocea lunii, 1990

FERNÁNDEZ, Emilio
Floare de câmp, 1943
María Candelaria, 1943
Abandonatele, 1944
Neiubita, 1949

FEYDER, Jacques
Chermeza eroică, 1935

FLAHERTY, Robert
Nanook, 1919–1922
Omul din Aran, 1934
Povestea Louisianei, 1948

FLYNN, J.Emmet
Un yankeu la curtea regelui Arthur, 1920

FRANJU, Georges
Judex, 1964

FRIDRIKSSON, Fridrich Thor
Insula diavolului, 1996

FUENTES, Fernando de
La devoradora, 1946

G

GABBO, Ana
Scandalul, 1965

GAD, Urban
Trădătoarea, 1911

GAGLIANONE, Daniele
Clădire cu restricție de folosire până la renovarea capitală (documentar video), 1997

GAVALDÓN, Roberto
Camelia, 1953
La escondida, 1956

GAVRONSKI, A.
Dragoste, 1934

GEORGIADZE, Nina
Cele 1001 de rețete ale unui bucătar îndrăgostit, 1996

GERMI, Pietro
În numele legii, 1949
Drumul speranței, 1950
Divorț italian, 1961
Sedusă și abandonată, 1964

GHERASIMOV, Serghei
Tânăra gardă, 1948

GIERCKE, Franz-Cristoph și Marie-Jaoul de Poncheville
Lung Ta (Cavalerii Nirvanei), 1990

GOLDMAN, Peter Emmanuel
Ecourile tăcerii, 1962–1965

GREGGIO, Ezio
Tăcerea pieilor, 1994

GRIERSON, John
Pescadoare, 1929

GRIFFITH, David Wark
Nașterea unei națiuni, 1915
Intoleranță, 1916

GUAZZONI, Enrico
Quo vadis? , 1912

GUÉDIGUIAN, Robert
Marius și Jeannette, 1997

H

HANECKE, Michael
Jocuri nostime, 1997
HANUS, Emerich
Ispășirea, 1917
HAWKS, Howard
Scarface, 1932
Rio Bravo, 1959
Hatari, 1962
HEYNOWSKI, Walter
Kommando 52 (documentar), *1964*
HITCHCOCK, Alfred
Fascinație, 1945
C cu C de la crimă, 1954
Psihoză, 1960
Păsările, 1963
HUNT, Ray
Unchiul Tom fără colibă, 1919
HUSTON, John
Moulin Rouge, 1952
HUȚIEV, Marlen
Primăvara pe strada Zarecinaia (în colaborare cu F. Mironer), *1956*
Am 20 de ani, 1965
Ploaie de iulie, 1966

I

IUTKEVICI, Serghei
Omul cu arma, 1938
Iakov Sverdlov, 1940
Lumină deasupra Rusiei, 1947
IVANOV, Boris
Legea vieții (în colaborare cu Al. Stolper), *1940*
IVENS, Joris
Borinage (în colaborare cu H. Stork), *1933*
Pământuri noi, 1934
Pământ spaniol, 1938
400 de milioane, 1938
Carnet de călătorie, 1961
Poporul înarmat, 1961

J

JANCSÓ, Miklós
Sărmanii flăcăi, 1966
JESSNER, Leopold
Scara de serviciu (în colaborare cu P. Leni), *1921*
JONES, Richard
The Shriek of Araby, 1923
JURACEK, Pavel
Fiecare tânăr,1965

K

KALATOZOV, Mihail
Sarea Svanetiei, 1930
Cuiul din cizmă, 1932
Cuceritorii aerului / Valeri Cikalov, 1941
KALIK, Mihail
Omul merge după soare, 1962
KAVALERIDZE, Ivan
Prometeu, 1936
KAWALEROWICZ, Jezry
Maica Ioana a îngerilor, 1961
KEATON, Buster
Sherlock junior, 1924
Cele trei epoci (în colaborare cu E. Cline), *1923*
KEEDUS, Sulev
Georgicele, 1998

KELLY, Gene
Cântând în ploaie (în colaborare cu S. Donen), *1952*
KENTON, Erle
Salomé versus Shenandoah, 1919
KHLEIFI, Michel
Cântarea pietrelor, 1990
KOLLER, Xavier
Călătoria speranței, 1990
KONWICKI, Tadeusz
Salto, 1965
KOVALOV, Oleg
S. Eisenstein. Fantezia mexicană, 1998
KOZÎNȚEV, Grigori și TRAUBERG, Ilya
Mantaua, 1926
S.V.D., 1927
Noul Babilon, 1929
Cartierul Vâborg, 1939
Oameni simpli, 1945
Pirogov, 1947
KRAUME, Lars
Viața este prea scurtă pentru a dansa cu femei oribile, 1996
KULEȘOV, Lev
Furtul văzului (în colaborare cu L. Obolenski), *1934*
Siberienii, 1940
KWIETNIOWSKI, Richard
Dragoste și moarte la Long Island, 1997
KYLBERG, Peter
Eu, 1966

L

LANG, Fritz
Nibelungii, 1924
Metropolis, 1927
Femeia din lună, 1929
Furie, 1936
Trăim numai o dată, 1937
LARKIN, Ryan
Sphynx, 1966
LARSEN, Vigo
Floarea din mlaștină, 1912–1913
LEAN, David sir
Scurtă întâlnire, 1945
LENI, Paul
Scara de serviciu (în colaborare cu L. Jessner), *1921*
LEONARD, Robert Z.
Marele Ziegfeld, 1936
LESZCZYŃSKI, Witold
Viața lui Mateusz, 1967
LINDER, Max
Cei trei mușcă-tare, 1922
LLOYD, Harold
Harold pompier, 1919
LOTEANU, Emil
Poienile roșii, 1966
LUBITSCH, Ernst
Păpușa, 1919
LUKOV, Leonid
Viața cea mare, 1940 (prima serie)*; 1946* (seria a doua)
Zile furtunoase (în colaborare cu Al. Parhomenko), *1942*
Minerii din Donețk, 1951
LUPU, Pick
Cioburi, 1921

Noaptea Sfântului Silvestru, 1923
LYNCH, David
Sailor și Lula, 1990

M
MACK, Max
Trăind de două ori, 1912
MAJEWSKI, Janusz
Locatarul, 1967
MAKAVEJEV, Dušan
Omul nu e pasăre, 1965
MARX, frații
Nuca de cocos, 1929
(R: Joseph Stanley, Robert Florey)
Pesmeți pentru animale, 1930
(R: Victor Heerman)
O afacere îndoielnică / Frații Marx, agenți secreți, 1931
(R: N.Z. McLeod)
Supă de rață, 1933
(R: Leo McCarey)
O noapte la Operă, 1935
(R: Sam Wood)
MAZZACURATI, Carlo
Taurul, 1994
MCLAREN, Norman
Linii verticale, 1960
Linii orizontale, 1961
MEDVEDKIN, Aleksandr
Noua Moscovă, 1938
MELFORD, George
Șeicul, 1921
MÉLIÈS, Georges
Călătorie pe Lună, 1902
Palatul celor 1001 nopți, 1905
Locatarul diabolic, 1896
MELVILLE, Jean-Pierre
Tăcerea mării, 1949
MENKES, Nina
The Bloody Child, 1997
MEYERHOLD, Vsevolod
Portretul lui Dorian Gray (în colaborare cu M. Doronin), *1915*
MIGLIARDI, Dario
Scrisoarea, 1997
MIERENDORFF, Hans
Biserica diavolului, 1919
MIHALKOV-KONCEALOVSKI, Andrei
Băiatul și porumbelul, 1962
Primul învățător, 1965
MILESTONE, Lewis
Pe frontul de vest nimic nou, 1930
MINNELLI, Vincente
Un american la Paris, 1951
MIRONER, Feliks
Primăvara pe strada Zarecinaia (în colaborare cu M. Huțiev), *1956*
MONICELLI, Mario
Cari,fottutissimi amici, 1994
MONTEIRO, João Cesar
Pelvisul lui John Wayne, 1997
MORRIS, Errol
Subțirea linie albastră, 1988
MUNK, Andrzej
Eroica, 1958
MURER, Fredi M.
Muntele verde, 1990
MURNAU, F.W.
Aurora, 1920
Ultimul om, 1924

N

NAUMOV, Vladimir și
ALOV, Aleksandr
Vântul, 1959
Pace noului venit, 1961

NICHOLS, Mike
Alineatul 22, 1970

O

OHLOPKOV, Nikolai
Drumul entuziaștilor, 1930

ORDUÑA, Juan de
Ultimul cuplet, 1957

OZEP, Fiodor
Cadavrul viu, 1928

P

PAKALNINA, Laila
Pantoful, 1997

PANAHI, Jafar
Oglinda, 1997

PARADJANOV, Serghei
Rapsodia ucraineană, 1961

PARHOMENKO, Aleksandr
Zile furtunoase (în colaborare cu L. Lukov), 1942

PASTRONE, Giovanni
Cabiria, 1914

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson
Rio, 40 de grade, 1955
Rio Zona Norte, 1957
Vieți uscate, 1963
Foamea de dragoste, 1968
Ce gustos era francezul meu!, 1971
Amuleta din Ogum, 1974
Cortul minunilor, 1977
În calea vieții, 1980
Al treilea mal al râului, 1993

PETROV, Vladimir
Kutuzov, 1944
Bătălia Stalingradului, 1948–1949

PETROV-BÎTOV, P.
Problemă dificilă, 1933

PÎRÎIEV, Ivan
Balada Siberiei, 1948

POLACO, Jorge
Kindergarten, 1989

POLANSKI, Roman
Cuțitul în apă, 1962

POLLET, Jean-Daniel
Contratimp, 1988

PONTECORVO, Gillo
Bătălia pentru Alger, 1966

PORTEGG, R.
Stratagema Wandei, 1918

POZZESSERE, Pasquale
Tată și fiu, 1994

PROSKURINA, Svetlana
Valsul hazardului, 1990

PROTAZANOV, Serghei
Al 41-lea, 1927

PUDOVKIN, Vsevolod
Mama, 1926
Sfârșitul Sankt-Petersburgului, 1927
Urmașul lui Gingis-han, 1929
O întâmplare simplă, 1930
Dezertorul, 1933
Asasinii ies la drum (în colaborare cu I. Tarici), *1942*
Amiralul Nahimov (în colaborare cu M. Doller), *1947*

R

RAY, Satyajit
Cântecul potecii, 1955
Neînvinsul, 1956
Lumea lui Apu, 1959
REED, Carol sir
Fugarul, 1947
Al treilea om, 1949
Agonie și extaz, 1965
RENOIR, Jean
Regula jocului, 1939
RESNAIS, Alain
Anul trecut la Marienbad, 1961
RIDLEY, Philip
Pielea care reflectă, 1990
RISI, Marco
Turma, 1994
ROBBINS, Jerome
West Side Story (în colaborare cu R. Wise), 1961
RODRÍGUEZ, Ismael
La cucaracha, 1958
ROGOSIN, Lionel
Come Back, Africa, 1959
ROGOJKIN, Aleksandr
Corpul de pază, 1989
ROMM, Mihail
Lenin în Octombrie, 1937
Chestiunea rusă, 1948
ROSI, Francesco
Salvatore Giuliano, 1961
Cazul Mattei, 1972
ROSSELLINI, Roberto
Paisà, 1946
ROTHA, Paul
Contact, 1933
Shipyard, 1934
ROUQUIER, Georges
Farrebique, 1946
RUTTMANN, Walter
Berlin, simfonia unui mare oraș, 1927

S

SANDRICH, Mark
Amanda, 1938
Hanul melodiilor, 1942
SANJINÉS, Jorge
Sângele condorului, 1969
Națiunea clandestină, 1989
SASS, Barbara
Ispitirea, 1995
SAVCENKO, Igor
A treia lovitură, 1948
SAVILLE, Victor
Evergreen, 1934
SCAVOLINI, Romano
A mosca cieca, 1966
SCHORM, Evald
Curaj pentru fiecare zi, 1964
SCHRADER, Paul
Polițețe față de oaspeți, 1990
SEIDL, Ulrich
Good News: despre vânzători de ziare, câini morți și alți vienezi, 1990
SERENA, Gustavo
Assunta Spina, 1915
SKOLIMOVSKI, Jerzy
Bariera, 1966
SOKUROV, Aleksandr
Mamă și fiu, 1997

SOLANÁS, Fernando Ezequiel
Ora rugurilor, 1966–1968
SOLER, Julián
Femeia X, 1954
SPICE, Evelyn
Previziuni meteorologice, 1934
STILLER, Mauritz
Vampir, 1912
SPRECHER, Jill
Cu ochii pe ceas, 1997
STILLMAN, Whit
Metropolitan, 1990
STOLPER, Aleksandr
Legea vieții (în colaborare cu B. Ivanov), *1940*
STORCK, Henri
Borinage (în colaborare cu J. Ivens), *1933*
STRAND, Paul
Manhattan, 1921
STRAUB, Jean-Marie
Nicht Versöhnt, 1965
STROHEIM, Erich von
Nebunii femeiești, 1922
Greed, 1923–1925
SULEIMAN, Elia
Cronica unei dispariții, 1996
ȘENGHELAIA, Nikolai
Eliso, 1928
ȘUKIN, Georgi
Dragostea lui Alioșa, 1962

T

TARICI, Iuri
Asasinii ies la drum (în colaborare cu V. Pudovkin), 1942
TARKOVSKI, Andrei
Copilăria lui Ivan, 1962
Rubliov, 1966
TATI, Jacques
Zi de sărbătoare, 1949
Vacanța domnului Hulot, 1953
Unchiul meu, 1958
TAVERNIER, Bertrand
Daddy nostalgie, 1990
TAVIANI, frații
Padre, padrone, 1977
Soarele de noapte, 1990
TODOROVSKI, Piotr
Fidelitate, 1965
TRAUBERG, Ilya și
KOZÎNȚEV, Grigori
Mantaua, 1926
S.V.D., 1927
Noul Babilon, 1929
Cartierul Vâborg, 1939
Oameni simpli, 1945
Pirogov, 1947
TRNKA, Jiří
Visul unei nopți de vară, 1959
TRUFFAUT, François
Cele patru sute de lovituri, 1959
Dragostea la douăzeci de ani (colaborare – film internațional), *1962*
Copilul sălbatic, 1970
Povestea Adelei H., 1975
TRZOS-RASTAWIECKI, Andrzej
Cronologia unei crime, 1974
TSAI, Ming-Liang
Fluviul, 1997

TUTTLE, Frank
Paramount on Parade, 1930
Big Broadcast, 1932

V
VADIM, Roger
Dumnezeu a creat femeia, 1956
VAN DYKE, W.S.
Eskimo, 1933
VARDA, Agnès
La Pointe courte, 1955
VASILIEV, frații
Ceapaev, 1934
Apărarea Țarițânului, 1942
VERHOVSKI
Cariera cinematografică a clopotarului, 1927
VERTOV, Dziga
Omul cu aparatul de filmat, 1929
VIDOR, King
Hallelujah!, 1929
VIRZI, Paolo
Viața cea frumoasă, 1994
VISCONTI, Luchino
Se cutremură pământul, 1948
Boccaccio' 70 (în colaborare cu F. Fellini și V. de Sica), *1962*
Ghepardul, 1963
VÎLCEANOV, Ranghel
Voci în insulă, 1957
Prima lecție, 1960
VLAČIL, František
Porumbelul alb, 1960
Valea albinelor, 1967

W
WAJDA, Andrzej
Generație, 1954
Canalul, 1957
Cenușă și diamant, 1958
Lotna, 1959
Inocenții fermecători, 1960
Samson, 1961
Lady Macbeth din Siberia, 1962
Dragostea la douăzeci de ani (colaborare – film internațional), *1962*
Cenușa, 1965
WATT, Harry și
WRIGHT, Basil
Poșta de noapte, 1936
WELLES, Orson
Cetățeanul Kane, 1941
Orgoliul Ambersonilor, 1942
Criminalul, 1946
Doamna din Shanghai, 1948
Macbeth, 1948
Procesul, 1962
Clopote în miez de noapte, 1966
WHALE, James
Frankenstein, 1931
Mireasa lui Frankenstein, 1935
WICKI, Bernhard
Vizita bătrânei doamne, 1964
WIENE, Robert
Cabinetul doctorului Caligari, 1919
WISE, Robert
West Side Story (în colaborare cu J. Robbins), *1961*

WRIGHT, Basil și
WATT, Harry
Poșta de noapte, 1936

Z

ZACARIAS, Gómez Urquiza
Dreptul de a te naște, 1951
ZACARIAS, Miguel
Stânca sufletelor, 1942
Singurătate, 1947
ZALUSKI, Roman
Epidemia, 1980
ZARHI, Aleksandr și
HEIFIȚ, Iosif
Îl cheamă Suhe – Bator /
Flăcări deasupra Asiei, 1942
ZAVATTINI, Cesare
Dragostea în oraș (în colaborare cu F. Fellini și M. Antonioni), 1953
Regizor german neidentificat la data scrierii articolului (1997)
Gânduri de Crăciun, 1911/1912

SURSE INDEXURI

Cornel Cristian, Bujor T.Rîpeanu, *Dicționar cinematografic*, București, Ed. Meridiane, 1974
Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu, *Dicționar de cinema*, București, Ed. Univers enciclopedic, 1997
Dictionnaire du cinéma, v. I, II, Paris, Ed. Larousse, 1995; Ed. Larousse Bordas, 1996
www.imdb.com

SUMAR

CAPITOLUL I

ESTETICA FILMULUI: CÂTEVA PROBLEME ACTUALE 11
VIAȚA AȘA CUM ESTE 28
ÎN CĂUTAREA FAPTULUI REAL 31
POEZIA LINIEI 36
ÎNCOTRO, MUSICALUL? 40
GENUL SCURT S-A IMPUS! 44
O „MINĂ DE AUR“: VEDETELE MEXICANE 46
CINEMATOGRAFUL LA PERSOANA ÎNTÂI 52
ACTORUL DE FILM: PROBLEME ALE TEORIEI ȘI PRACTICII NEPROFESIONISTULUI 55
POEZIA ECRANULUI 67
METAFORĂ VERBALĂ 74
METAFORĂ ORI STIL „NUD“? 76
SIMBOLISMUL OBIECTELOR 80
MOMENTE-CHEIE ÎN EVOLUȚIA TEORIEI DE FILM ROMÂNEȘTI: PREOCUPĂRI DE CRITICĂ ȘI TEORIE CINEMATOGRAFICĂ ÎN PERIOADA 1925–1935 83

CAPITOLUL II

DOI PRECURSORI: MARIN IORDA, ION ȘAHIGHIAN 103
DE LA MOARA CU NOROC LA PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR: ÎN CĂUTAREA LIMBAJULUI 112
VICTOR ILIU: SCHIȚĂ PENTRU UN PORTRET 131
ȘI CIULEI... ȘI PINTILIE 140
UN CINEMATOGRAF AL TRANSPARENȚEI ȘI AL ESENȚIALIZĂRII 144
MEANDRE 146
SĂUCAN LA CINEMATECA DIN IERUSALIM 151
MEMORIA TRANDAFIRULUI 153
POLITICĂ... CU DELICATESE 154
BUNELE INTENȚII (*„MOFTURI 1900“*) 155
STEAUA FĂRĂ NUME 156
DINCOLO DE BARIERĂ 159

PECETEA STILULUI 163
DEBUTURI 166
O EXPERIENȚĂ SINGULARĂ: *„APA CA UN BIVOL NEGRU“* 168
STILUL E REGIZORUL 169
FILME CU TINERI AVEM. DAR FILME PENTRU TINERI? 170
SECRETUL LUI POLICHINELLE 172
SUVENIR DIN BUCUREȘTI 175
NUMAI UN FILM ROMÂNESC ÎN SUBSTANȚĂ NE VA DESCHIDE PORȚILE UNIVERSALITĂȚII 177
DOCUMENTARUL ROMÂNESC ASTĂZI: COORDONATE TEMATICE ȘI STILISTICE 180
REPERE ÎN EVOLUȚIA STILISTICĂ A FILMULUI DE ANIMAȚIE ROMÂNESC 184
„SCURTĂ ISTORIE“ A FILMULUI ISTORIC ROMÂNESC DE IERI ȘI DE AZI 197

CAPITOLUL III

MÉLIÈS 207
CHARLOT 208
TREI PARODIȘTI DE ALTĂDATĂ 210
O NOAPTE LA OPERĂ 213
GERMAINE DULAC: MUZICA OCHIULUI 214
DELOC SURÂZĂTOAREA DOAMNĂ DULAC 215
PROLOG LA NEOREALISM 217
PERICOL, FOC ȘI DRAGOSTE 218
LANG 221
POEMELE LUI DOVJENKO 222
DICTATORII ȘI FILMUL 228
Interpreți... „cu aprobare“ 235
EI VOR FI MÂINE CLASICII FILMULUI SOVIETIC? 236
O EMBLEMĂ PATETICĂ 241
RETROSPECTIVĂ WELLES LA CINEMATECĂ 242
CAZUL CORMAN 244
NOSTALGIA SLAPSTICKULUI 246

BROOKS – STILUL UNUI PARODIST 249
UN CINEAST ALCHIMIST 252
VIEȚI USCATE 254
NECUNOSCUTA LUME A LUI APU 255
ANDRZEJ WAJDA 256
CINEMATOGRAFUL COMPORTAMENTULUI 260
STRIGĂTUL 262
NOAPTEA 265
O PASIUNE FELLINIANĂ 266
LA STRADA 269
„E ȚINTĂ A POETULUI UIMIREA“ 271
M DE LA MASINA 272
AMPRENTA TEATRULUI LIRIC 273
KOZARA 276
SEDUSĂ ȘI ABANDONATĂ 277
VIZITA 279
RIO BRAVO 280
VALEA ALBINELOR 281
AGONIE FĂRĂ EXTAZ 282
LIRISM ȘI FILOZOFIE 284
POIENILE ROȘII 285
PESARO 2 287
CEL MAI MARE DINTRE MICILE FESTIVALURI 290
O ZODIE FASTĂ 295
FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI – KARLOVY VARY, 1996 299
OPȚIUNI DE BREASLĂ 299
FESTIVAL INTERNAZIONALE „CINEMA GIOVANI“
O EXTREMĂ DIVERSITATE 301
CONFIRMĂRI ȘI SURPRIZE 303

INDEX DE REALIZATORI ȘI DE FILME ROMÂNEȘTI 309
INDEX DE REALIZATORI ȘI DE FILME STRĂINE 315
SURSE INDEXURI 327